

Eirik Moflag

**Kvinnemenn og mannekvinner?
Kjønn og ikke-kjønn i Knut Hamsuns forfatterskap,
med utgangspunkt i *Konerne ved vandposten***

**Masteroppgave i nordisk litteratur
Institutt for lingvistiske og nordiske studier
Universitetet i Oslo
Høsten 2006**

Innhold

1 Innledning	s. 5
2 Mitt utgangspunkt. Kjønn og ikke-kjønn	s. 7
3 Presentasjon av <i>Konerne ved vandposten</i>	s. 10
3.1 Handlingen	s. 10
3.2 Tema, motiv, budskap	s. 12
3.2.1 Sivilisasjonskritikk	s. 12
3.2.2 Tolkningstradisjonen/Tidligere lesninger	s. 13
3.2.3 "Hvad skal vi tro!" Postmesterens og doktorens livsanskuelser	s. 17
3.3 Tid og sted	s. 19
3.3.1 Tidfesting	s. 19
3.3.2 Stedfesting	s. 20
3.4 Fortelleren og tittelen	s. 22
3.4.1 Fortelleren	s. 22
3.4.2 Tittelen. "Konerne" som fortellere	s. 23
4 Kampen for estimen	s. 25
4.1 Begrepet <i>estime</i>	s. 25
4.2 "[G]ift mand med mange børn". Kastratens kamp for estimen	s. 26
4.3 Speiling	s. 30
4.3.1 Speiling som komposisjonsprinsipp	s. 30
4.3.2 Abel og Franks speiling	s. 31
4.3.2.1 Abel og Frank i <i>Konerne ved vandposten</i>	s. 31
4.3.2.2 Abel og Frank i <i>Siste kapitel</i>	s. 33
4.3.3 Speiling som selvbekreftelse	s. 36
4.3.4 Olivers speiling	s. 37
4.3.4.1 Kastratenes speiling: Oliver og Mattis	s. 37
4.3.4.2 Krøplingenes speiling: Oliver og Olaus på Vangen	s. 39
4.3.5 Konsulenes speiling	s. 40

5 Kjønn og ikke-kjønn i <i>Konerne ved vandposten</i>	s. 43
5.1 Kjønn = natur?	s. 43
5.2 Erotikken i <i>Konerne ved vandposten</i>	s. 44
5.3 Kategorisering av personene i <i>Konerne ved vandposten</i>	s. 45
5.3.1 Menn	s. 45
5.3.1.1 Kastrater	s. 45
5.3.1.2 Erotikere	s. 47
5.3.1.3 Sunne figurer	s. 49
5.3.1.4 Tvilstilfeller	s. 52
5.3.2 Kvinner	s. 55
5.3.2.1 Kvinnelige ”kastrater”/kvinnelig unatur	s. 55
5.3.2.2 Kvinnelige erotikere	s. 58
5.3.2.3 Fravær av sunne figurer?	s. 61
5.3.2.4 Tvilstilfeller	s. 61
5.4 Kjønnsskjema I	s. 64
 6 Kjønn og ikke-kjønn i <i>Benoni og Rosa</i>	 s. 65
6.1 Presentasjon og tidfesting	s. 65
6.1.1 Presentasjon	s. 65
6.1.2 Tidfesting	s. 66
6.2 Erotikken i <i>Benoni</i>	s. 69
6.2.1 En forløper til <i>Konerne ved vandposten</i>	s. 69
6.2.2 Erotikeren Mack	s. 70
6.2.3 Mack, Ellen stuepike og Svend vokter	s. 72
6.2.4 Kastraten Arentsen	s. 76
6.2.5 Kjønnsskjema II	s. 79
6.3 Erotikken i <i>Rosa</i>	s. 80
6.3.1 Perspektivering	s. 80
6.3.2 Mack, Ellen, Svend vokter og Arentsen i <i>Rosa</i>	s. 80
6.3.3 Munken Vendt. Myten om Jegeren	s. 84
6.3.4 Munken Vendt som romanfigur i <i>Rosa</i>	s. 85
6.3.5 Kjønnsskjema III	s. 92

7 Oppsummering	s. 93
7.1 Mannsidealet	s. 93
7.2 Fysikken	s. 94
7.3 ”Kunst og tull”? Kunsten og kunstneren	s. 96
 Litteratur	 s. 99
 Sammendrag	 s. 101

1 Innledning

Knut Hamsun ble som kjent en svært gammel mann, og forfatterskapet hans strekker seg over en periode på over 70 år, hvis en regner med de første, spede forsøkene. Mannen bak verket må nødvendigvis ha gjennomgått en utvikling på denne tiden. At en ung forfatter på mange måter er radikal, og at en eldre tenderer mot det konservative, for eksempel, er helt naturlig – og alminnelig. Det som derimot er påfallende, er hvor mange trekk ved Hamsuns romaner som holder seg konstante.

En av de klareste ”konstantene” i forfatterskapet er forakten for alt som er unaturlig, eller ”uopprinnelig”, som Hamsun gjerne kaller det. Særlig er det det inautentiske livet i småbyene som får fram det verste i folk. De fleste av Hamsuns romaner foregår på små steder eller i små byer, gjerne ved kysten, og disse stedene og byene – samt de som bor der – har så mange felles trekk at en gjerne kan snakke om en egen hamsunsk ”småbysosiologi”.¹ Småbyboerne blir forfengelige og havesyke og ønsker seg alt de ikke har. Den intense kampen for det Hamsun kaller ”estime” (foreløpig forstått som respekt, anerkjennelse) preger småbylivet og gjør menneskene små og usle. Bare et fåtall blir ”estimert” i utgangspunktet, og enda færre klarer å heve seg over de andres dom, derfor må nesten alle delta i kampen. Atle Kittang hevder i foredraget ”Hamsun og småbyen” fra 1996 at skissen ”Nabobyen” fra 1917 er et slags sinnbilde på, eller en miniatyrmodell av, hele forfatterskapet.² Slik jeg ser det, kan man like godt bruke *Konerne ved vandposten* (1920) som modell, ikke nødvendigvis for hele forfatterskapet, men for de delene av det som angår forholdet – og kampen eller spillet – mellom innbyggerne i små byer.

Det er flere grunner til at jeg velger å ta utgangspunkt i *Konerne ved vandposten*. Kampen for estimen blir aldri hardere enn her: For at én skal stige i aktelse, må en annen synke. Dessuten går veien til estimen, og dermed til makt og posisjoner, som Kittang påpeker, for en stor del gjennom penger og sex.³ Dette er jeg helt enig i, med det viktige forbehold at jeg foretrekker betegnelsen *kjønn* framfor *sex*. Gjennom hele forfatterskapet, i nesten samtlige verk, finner en eksempler på menn og kvinner som er forkrøplete, degenererte, mislykkede

¹ Atle Kittang: ”Hamsun og småbyen”, i Nils M. Knudsen (red.): *De røde jærn. 7 foredrag fra Hamsun-dagene på Hamarøy 1996*. Hamsun-Selskapet 1997, s. 91.

² Kittang, *ibid.* s. 103.

³ Kittang, *ibid.*, s. 93ff.

representanter for sitt kjønn, og ingen illustrerer dette poenget bedre enn krøplingen og kastraten Oliver i *Konerne ved vandposten*.

I denne masteroppgaven vil jeg først gi en ganske utførlig presentasjon av *Konerne ved vandposten*, hvor jeg legger vekt på det som har med natur/unatur og kjønn/ikke-kjønn å gjøre. Begrepsapparatet jeg bruker, har jeg i stor grad fra Atle Kittang, som igjen har det fra Jacques Lacan. Jeg har ingen intensjon om å gi noen helhetlig tolkning av romanen; det er først og fremst personene jeg er opptatt av. Med utgangspunkt i min lesning av *Konerne ved vandposten* vil jeg prøve å beskrive de vanligste kjønnskategoriene i Hamsuns forfatterskap, og ta for meg prototyper, eventuelt stereotyper, i forhold til kjønn. Jeg vil forsøke å vise hvordan Hamsuns syn på unatur og natur nedfeller seg i beskrivelsen av personene og deres ”grad” av kjønn, og hvordan de samme konstellasjonene av figurer, eller den samme rollefordelingen, går igjen i flere romaner. Jeg vil dele de viktigste personene inn i det jeg vil kalle *kjønnskategorier*. Innenfor de samme kategoriene vil jeg også plassere en del andre karakterer i Hamsuns forfatterskap, med sikte på å nærme meg det vi kan kalle Hamsuns kjønnsideal.

Jeg vil omtale personer fra mange forskjellige verk, men jeg vil i stor grad konsentrere meg om verk det ikke er skrevet så mye om fra før. Derfor vil jeg holde for eksempel *Sult* og *Markens grøde* utenfor, til tross for at sistnevnte har mange felles berøringspunkter med *Konerne ved vandposten*.⁴ I tillegg til personene i *Konerne ved vandposten*, vil jeg først og fremst ta for meg et utvalg personer fra *Benoni* og *Rosa* (begge fra 1908), dels fordi det er skrevet relativt lite om disse romanene, men også fordi særlig *Benoni* inneholder et erotisk motiv som er svært likt hovedmotivet i *Konerne ved vandposten*. Dette motivet videreføres i *Rosa*. Her dukker dessuten den ekstremt maskuline gjengangerfiguren Munken Vendt opp.

Siden denne oppgavens tema er noe så følsomt som kjønn, vil jeg allerede nå understreke at min vinkling er estetisk, ikke politisk. Jeg vil ikke ta stilling til personen Hamsuns oppfatninger, verken moralske eller politiske, og heller ikke til om det finnes noen kvinnelig eller mannlig natur eller ”essens”. Det jeg forsøker å beskrive, er normer som fremgår av tekstene selv. Jeg vil også påpeke at jeg bruker verdiladde ord av typen ”sunn” og ”naturlig” på fiksjonens premisser, og at jeg personlig ikke står inne for den betydningen de har i Hamsuns fiksjonsunivers. Samtidig vil jeg på forhånd forsvare meg mot eventuelle anklager om reduksjonisme. Jeg prøver å påvise at det finnes klare mønstre i Hamsuns

⁴ En del av disse berøringspunktene har for eksempel Marta Lid Aaabakken behandlet i sin hovedoppgave ”*Markens grøde* og *Konerne ved vandposten* som sivilisasjonskritikk. En sammenlignende analyse” fra 1995.

diktning, men jeg prøver på ingen måte å *redusere* verkene til mønstre. Jeg vil bare vise at mønstrene *også* finnes der, blant mye annet.

Jeg har lett etter kjønnteori som egner seg til mitt formål. For eksempel har jeg lest deler av Robert W. Connells bok *Masculinities* fra 1996, men jeg har ikke funnet noen teori som er hensiktsmessig til mitt bruk. (Jeg er for eksempel ikke helt komfortabel med å anvende sosiologiske kategorier på skjønnlitterære figurer.) Derfor blir dette en lite teoretisk, og desto mer tekstsentrert oppgave. Hvis jeg skulle sette en etikett på tilnærmingsmåten min, måtte det bli nærlesing. Med hensyn til tolkningstradisjonen, vil jeg særlig forholde meg til Atle Kittang, men jeg vil også føre en slags løs dialog med andre relevante fortolkere, for eksempel Britt Andersen.

2 Mitt utgangspunkt. Kjønn og ikke-kjønn

Tesen min er at en god del av Hamsuns mannlige romanfigurer tildeles ”kvinnelige” trekk. Kastraten Oliver i *Konerne ved vandposten* er det klareste eksempelet. Til en viss grad er det også omvendt, men i kvinnes tilfelle handler det oftere om *fravær* av tradisjonelle kvinnelige egenskaper. Denne utviskningen av tradisjonelle kjønnsforskjeller blir et uttrykk for forfatterens (eller fortellerens) idé om det moderne, kapitalistiske industrisamfunnet som noe *uopprinnelig*. Dessuten er den personskildrende teknikken en måte å vise grader av generell antipati/sympati på. Ut av dette mønsteret krystalliserer det seg også en motsats, dvs. to motsatser, nemlig forfatterens kjønnsideal. Nå er det nok relativt få av disse ”prototypene” hos Hamsun, men en del karakterer ligger temmelig nær. De aller fleste havner et sted mellom disse polene, og det viktigste parameteret er *kjønnsdriften*.

”Det opprinnelige” må nødvendigvis ligge nærmere naturen enn ”det uopprinnelige”, men det er naturligvis også en konstruksjon. (Hvis en følger logikken helt ut, må jo encellede organismer være mer maskuline/feminine enn 18- og 1900-tallets menn og kvinner.) Sannsynligvis har Hamsun (som riktignok skrev lenge etter Darwin) ”tatt en Rousseau” og valgt seg ut et tidspunkt i en mer eller mindre mytisk fortid som det ideelle, opprinnelige. Nå er det nok spor av (sosial-)darwinisme i tekstene også, siden forholdet mellom personene stadig skildres som en *kamp*, men fortellerne ser stort sett ut til å betrakte denne kampen som et *resultat* av det moderne, og derfor noe som står i motsetning til det opprinnelige.

Jegeren blir hos Hamsun den aller mest maskuline figuren, dvs. jegeren slik Hamsun har tenkt seg en fortidig, opprinnelig jeger. Munken Vendt *er* et slikt driftsmenneske, og løytnant Glahn ønsker han var det. Siden denne figuren er nesten utenkelig både i vår egen og i Hamsuns tid, får man nøye seg med et bondeideal, eller til nød et fiskerideal. Med industrialisering og kapitalisme fjerner menneskene seg ytterligere fra naturen, fra sin stand og sin "bestemmelse": "Det er godt å høre sin stand til," sier den enfoldig vise smed Carlsen, "ellers blir man opkomling og får sin oprindeligheit bortkvaklet" (*Konerne ved vandposten*, SV8, s. 220).

Kjønnsdriften er altså alfa og omega. Den enbente kastraten Oliver har overhodet ingen seksualdrift, og blir på den måten det grelleste eksempelet. Han blir dessuten tildelt brede hofter, fuktig munn, godtesug, en "sladrekjerring"-aktig personlighet, etc. Men kastratmotivet går igjen i svært mange bøker. (Jeg nevner i farten Glahn, Nagel, August og Prins Giorgi, men det er minst én kastrat – fysisk eller i overført betydning – i hver eneste roman.). Påfallende mange bipersoner beskrives som halte, og har "kvinnelige" trekk. En annen kategori er de frivillig barnløse. Verst er legene; hver roman har sin doktor, og de færreste av dem formerer seg. På grunn av sin opplysning og bokkunnskap (altså uopprinnelighet per se) kan de *velge bort* det mest naturlige av alt. Ingen yrkesgruppe får mindre sympati av Hamsuns fortellere enn doktorene (kanskje bortsett fra filologene). Når det gjelder menn, er målestokkene altså kjønnsdrift og nærhet til naturen, men også evnen og viljen til å kjenne sin plass; være fornøyd med det man har (og dessuten: ærlig, enkelt kroppsarbeid i motsetning til fjollete teoretisk lærdom). I *Konerne ved vandposten* er Olivers yngste "sønn", Abel, den som befinner seg nærmest idealet, og i alle fall den som har færrest negative trekk, mens den eldste, Frank, er filolog. Nå er nok Abel også en tvetydig figur⁵, men dog.

Det finnes kanskje enda klarere mønstre for kvinnene. Hovedpersonene er alltid menn; følgelig er de mer nyansert skildret enn kvinnene, og ofte vanskeligere å sette i bås. (Det er påfallende hvordan Hamsun bare få år etter de famøse litterære foredragene ble *typedikteren* framfor noen.) Også i kvinnes tilfelle handler det i stor grad om drifter, men her spiller Hamsuns kvinnesyn inn. Kvinner skal også ha drifter, men idealet er nok snarere *morsønsket* enn den rene sex-drift. Kvinner skal leve ut sine lyster, men med måte, og fortrinnsvis med bare én mann, forutsatt at de har funnet seg en *ordentlig* mann. I *Konerne ved vandposten* er det pussig nok en annen krøpling, Olaus på Vangen, som er talerør for dette synspunktet: "de

⁵ Atle Kittang, *Luft, vind, ingenting*, s. 245ff.

kvindfolk som ikke gir liv og blod de skulde gå og grave sig selv ned, skulde de –” (s. 288). Olaus er *mann* på tross av sitt handikap, og Oliver må til slutt ta livet av ham for å kunne opprettholde sitt eget selvbylde.

Idealkvinnen er trofast mot sin mann – hvis de rette forutsetninger er til stede – og ”føder ham” mange barn. Hun er ikke ødelagt av byen og salongene, av kapitalisme og materialisme; hun er fornøyd med det naturen kan gi henne, og hun krever ikke for mye. Kort sagt, hun er ikke ”fin på det”. Hun er dermed den ideelle partner for jegeren, bonden eller fiskeren. Noen slik idealkvinne finnes ikke i *Konerne ved vandposten*. Abels kone Lovise kan kanskje være det, men så mye får vi ikke vite om henne. Gina i Roten i *Men livet lever* og Eva i *Pan* er eksempler på kvinner som ligger nær idealet (til tross for at Eva er utro mot smeden.)

Ut fra kjønnsdrift-målestokken kan man dele de ikke fullt så ideelle kvinnene inn i to grupper: De som har *for mye*, og de som har *for lite*. Hamsun og fortellerne hans har et ambivalent forhold til de seksuelt utagerende kvinnene: Jo visst er det naturlig, men det får da være måte på –. Idet en kvinne blir *jeger* – i seksuell forstand – og oppfører seg som en mann, handler hun mot sin bestemmelse. I en viss forstand er hun ikke lenger en ordentlig kvinne, og hun oppfører seg i det minste uanstendig. Dette – hensynet til hva som anstår seg – er et viktig skille mellom kvinne- og mannsrollene hos Hamsun. Olivers kone Petra, med de vibrerende neseborene (tilsvarende Glahns dyreblikk), er et typisk eksempel på en kvinne av denne typen. Hun får fem barn med minst to forskjellige fedre, og ingen av dem er Oliver. Likevel, hun blir unnskyldt, siden hun er gift med – ei kjerring. (Nå må det sies at Hamsun også er ambivalent i forhold til de mest seksuelt utagerende mennene, for eksempel alle Mack’ene og dobbeltekonsul Johnsen, som vekker både avsky og beundring.) Den mannhaftige Dronning Tamara, som blir kronet til konge, går nok også inn i denne kategorien, selv om *Dronning Tamara* nok handler mer om unaturlige roller enn om ”feil” kjønnsdrift.

For mye kjønnsdrift er altså betenkelig, men *for lite* er langt verre; det er naturstridig og kanskje det tydeligste tegnet på samfunnets begredelige tilstand. Kvinner uten drifter er det verste av alt. Denne typen kvinner tildeles vanligvis smale hofter og flate bryster (som menn – eller unge gutter). Attributter av typen ”døde lår” går igjen gjennom hele forfatterskapet, og fortellerstemmen virker sjelden så oppgitt som i disse partiene. I de barnløse doktorfruenes tilfelle kan man vanligvis skylde på ektemannen, men når det gjelder for eksempel ”kunstnersken” Fia Johnsen, ”som så på en mand og en milepæl med samme øine” (*Konerne ved vandposten*, SV8, s. 167), er det utilgivelig.

3. Presentasjon av *Konerne ved vandposten*

3.1 Handlingen

Det kan virke temmelig ironisk og, ville noen si, typisk Hamsun at *Konerne ved vandposten* utkom samme dag som det ble offentliggjort at forfatteren skulle tildeles nobelprisen for *Markens grøde*.⁶ Dette var ikke første gang han ville ”træde en djævel på halen” (*Mysterier*, SV I s. 314), og det skulle ikke bli den siste. For mindre ”idealisk riktning”⁷ i en roman skal man lete lenge etter.

Handlingen i romanen utspiller seg i en norsk kystby, sannsynligvis i andre halvdel av det 19. århundre, og den spenner over en tidsperiode på drøyt 25 år. (Jeg kommer tilbake til tid og sted i avsnitt 3.3.) Byen ligner andre av Hamsuns småbyer, og de fleste karakterene har mye til felles med andre av Hamsuns romanfigurer. Skjønt, handling og handling. Det skjer i grunnen ikke så mye, med unntak av et postran og et skipsforlis, som begge setter byen på hodet i kortere perioder. Ellers, og det er noe av poenget, er alt smått og hverdagslig:

”Å den lille maurtuve! Alle mennesker er optat med sit, de krysser hverandres veier, de puffer hverandre tilside, stundom går de over hverandre. Det kan ikke være annerledes, stundom går de over hverandre....” (s. 8).

Denne maurtuemetataforen går igjen i forskjellige variasjoner gjennom hele romanen og blir et slags ledemotiv. Menneskene framstår som små og usle; de kravler rundt i sitt miniatyrunivers i en alles kamp mot alle. Egoismen, materialismen og trangen til selvhevdelse rår. Uslest av samtlige er kanskje hovedpersonen – i den grad boken kan sies å ha en hovedperson – Oliver Andersen. I begynnelsen av romanen framstilles han som en eventyrlysten ”kraftkar og vågehals” som er ”noget for sig selv” (s. 10). Han drar til sjøs i ung alder, men faller snart ned fra riggen og blir invalid. Han mister et ben og – skal det vise seg – blir kastrert. Dette skjer i løpet av romanens første sider; resten er fortellingen om hvordan Oliver forsøker å leve med handikappet sitt.

Olivers forlovede, Petra, går fra ham og blir i stedet forlovet med snekkeren Mattis. Det går imidlertid ikke lenge før Petra selv blir forlatt, og grunnen er åpenbar, i hvert fall for

⁶ Kittang 1984 s. 211. Ingar Sletten Kolloen hevder at det gikk to dager (10.11.-12.11 1920) fra utgivelsen til prisvinneren ble gratulert (Kolloen 2003, s. 397f), mens Britt Andersen mener at det gikk en uke fra utgivelsen til vinneren ble *kunngjort* (Andersen 2005, s. 205).

⁷ Bo Svensén: *Svenska Akademien från Gustaf III till våra dagar*, Norstedts, Stockholm 1998, s. 131.

leseren. Oliver tar Petra gladelig tilbake. De gifter seg, og snart føder hun en sønn. Barnets far er byens store mann, konsul C. A. Johnsen, som i likhet med Ferdinand Mack i *Pan*, *Benoni* og *Rosa*, forsyner seg fritt av stedets kvinner. Petra får i alt fem barn, og kastraten Oliver er selvsagt ikke far til noen av dem. Sannsynligvis er konsulen far til de tre brunøyde barna, mens sakfører Fredriksen er opphavet til de to blåøyde. Muligens har også konsulens sønn Scheldrup en finger (eller lignende) med i spillet. Oliver er naturligvis på ett eller annet plan klar over at han ikke kan få barn, men både han og Petra trenger den ekteskapelige masken – som får Oliver til å framstå som en ordentlig mann og Petra som en anstendig kvinne:

Oliver sier: Ta nu for eksempel at jeg blev maroder.
Ja du blev vel snoft fordærvet i skrævet?
Nei blev jeg fordærvet i skrævet! Jeg er en gift mand med mange børn. En trantønde kan ikke fordærve nogen mand i skrævet.
Hvad for en trantønde? spør Kasper.
Oliver husker sig om og forvirres.
Dat du ikke ned og fik kvasse bommen mellem benene?
Nei.
Så længe havde Oliver nu talt om denne trantønde at han kanske selv trodde på den, men så var det altså ingen trantønde. Hva hadde han villet opnå ved denne løgn, vilde han skjule noget? (s. 61f).

Han skjuler mangelen sin så godt han kan, og etter hvert som Petra fortsetter å føde barn, vekselvis brun- og blåøyde, lager han seg nye forklaringer:

[...] en sort potet er gul og en anden sort aldeles blå. Likeens er det med vore menneskelige øine at de har høist forskjellig kulør. Jeg har tænkt mig at det kanske skriver sig fra mig selv: at når jeg er mest gal efter kvindfolk så blir det brune øine, hvad tror du, Jørgen? (s. 235).

Slik fortsetter det. Oliver spiller menneske, og Petra spiller med. Løgn og bedrag blir til livsløgn og selvbedrag. Oliver blir en selvbedragets mester, en skamløs snylter, tyv, utpresser – og til slutt til og med morder, mens Petras prostitusjonslignende aktiviteter holder kreditorene fra livet. Barna vokser opp, og fire av dem blir gift i løpet av romanhandlingen. Eldstesønnen Frank studerer filologi og blir til slutt rektor ved småbyens skole, mens den yngste, Abel, etter en rastløs og vilter oppvekst ender opp som smed. Døtrene får vi ikke vite noe om, bortsett fra at to av dem blir gift med sjømenn.

Oliver og Petras pro forma-ekteskap er et godt eksempel på hvor viktig det er å opprettholde fasaden i småbyen. Hele tilværelsen er en alles kamp mot alle om det Hamsun

gjærne kaller ”estime”,⁸ dvs. respekt eller anerkjennelse. Ingen er noe i kraft av seg selv; det er De Andres mening om dem som betyr noe. Øverst på rangstigen troner konsul – etter hvert ”dobbeltskonsul” – Johnsen, dernest kommer de mindre konsulene Heiberg, Olsen og Davidsen. Videre har vi folk med høy utdannelse og statusyrker, doktoren og sakføreren, og pengesterke folk, som Henriksen på verftet. I kraft av sine stillinger har også skolestyreren, postmesteren og apotekeren en ikke helt ubetydelig sosial status. Håndverkerne, for eksempel smeden, blir naturligvis ikke regnet som ”fine”, men nyter en viss anseelse. De fleste småbyboerne er fiskere, og noen er sjøfolk. Det må også finnes verftsarbeidere, men dem får vi ikke høre noe om, annet enn at Olaus på Vangen, byens andre krøpling, en gang ble utsatt for en sprengningsulykke på verftet. Nå er han havnesjauer, drukkenbolt og urokråke, og befinner seg aller nederst på rangstigen.

Olivers estime varierer stekt, alt etter hva slags stilling han klarer å kare til seg, og – ikke minst – etter hvor godt han klarer å skjule hvor galt det står til med underlivet hans. Mot slutten av romanen blir Olivers hemmelighet avslørt, etter at han i et dumdristig øyeblikk har skaffet seg legeattest på at han ikke kan være faren til Petras barn. All estime opphører selvsagt øyeblikkelig. Det bedrer seg noe da Frank blir skolestyrer i byen, men plageånden Olaus fortsetter å gjøre livet surt for Oliver, og Oliver ser seg etter alt å dømme nødt til å drepe ham. Den største trusselen mot Olivers selvbilde blir knust under en stabel trantønner (s. 288).

3.2 Tema, motiv, budskap

3.2.1 Sivilisasjonskritikk

Konerne ved vandposten er en sivilisasjonskritisk, moraliserende roman. Atle Kittang har nok rett i at den ikke *bare* er det⁹, men det er likevel det den er først og fremst. Som i mange andre (særlig senere) Hamsun-tekster settes unatur opp mot natur, og ”den nye tid” får smake den samme medisinen som de store dikterne fikk på 1890-tallet. Ironisk nok er hovedvirkemiddelet nettopp den sorten ”typer og figurer” (s. 8) som Hamsun kritiserte de store realistene, særlig Kielland, for å bruke. Samfunnskritikken er krass. Utviklingen går i

⁸ Kampen for estimen kommer jeg tilbake til i kapittel 3.

⁹ Atle Kittang: *Luft, vind, ingenting*, s. 212ff.

feil retning. Det er kanskje uunngåelig, men det er beklagelig. Den tidligere opprøreren er blitt gradvis mer konservativ, og nå også fatalist. Som Jan Fr. Marstrander påpeker¹⁰, handler dette om den samme pesten som fortelleren advarer mot i siste kapittel av *Den siste glæde* (1912):

Til dig, den nye ånd i Norge! Jeg har skrevet dette under en pest for en pests skyld. Jeg kan ikke stanse pesten, nei den er uovervindelig nu, den huserer under national beskyttelse og under tararabomdeay. Men engang stanser den nok. Imidlertid gjør jeg det jeg kan imot den, du gjør det motsatte. (*Den siste glæde*, SV7, s. 142.)

Det handler kort sagt om det Hamsun med en samlebetegnelse kunne kalt *uopprinnelighet* eller *unatur*. Budskapet er konservativt, til dels reaksjonært, men tvetydig – som alt annet hos Hamsun. Hva denne uopprinneligheten konkret består i, er et tolkningsspørsmål, og det kan nok variere noe fra bok til bok, men Britt Andersen er nok inne på noe når hun hevder at ”paradoksene som tematiseres (sosial reform og usosial reaksjon), lar ’sunnhet og natur’ – dvs. moderskap og økte barnefødsler – seire over ’unatur’ – uklare kjønnsgrenser, barnløshet, og abort.”¹¹ Hvis vi legger til de beslektede dikotomiene styrke/svakhet og selvstendig/uselvstendig, begynner vi å nærme oss mitt tema. Imidlertid forholder jeg meg i denne oppgaven kun til selve teksten, og ikke til noen utenforliggende diskurs.

3.2.2 Tolkningstradisjonen/tidligere lesninger

Konerne ved vandposten blir sjelden eller aldri regnet blant Hamsuns viktigste eller beste verker, og det har blitt skrevet svært lite om den. Etter mitt skjønn har romanen blitt stemoderlig behandlet. Mottagelsen var ikke særlig god: I sin anmeldelse av *Konerne ved vandposten* kritiserte Halldór Kiljan Laxness Hamsun for menneskeforakt og ”artificerad vulgarism”¹², og han hadde mange med seg. I samtiden var Thomas Mann en av ganske få som var positiv i sin kritikk. Han leste romanen som en historie ”om kunst som livsoppholdende makt, om livet som kunst, kunst som surrogat”, og fant den ”skremmende morsom”, med vekt på morsom.¹³

¹⁰ Marstrander s. 96.

¹¹ Britt Andersen: ”*Konerne ved Vandposten* og *Siste Kapitel*”, i: Ståle Dingstad (red.): *Den litterære Hamsun*, Fagbokforlaget/LNU, Bergen 2005, s. 229.

¹² I *Morgunbladið* 15.9.1921, gjengitt på svensk i Peter Hallberg: *Den store vävaren. En studie i Laxness' ungdomsdiktning*, Stockholm 1954. Her sitert etter Walter Baumgartner: *Den modernistiske Hamsun*, s. 135.

¹³ Thomas Mann, her sitert etter Walter Baumgartner, op.cit., s 143.

I forskningslitteraturen er nok Jan Fr. Marstrand's tolkning fra 1961 det nærmeste vi kommer en "standard"-lesning av *Konerne ved vandposten*. Han legger vekt på samfunnskritikken og den voldsomme kontrasten til idealene fra *Markens grøde*, og han ser Oliver som "krøplingen som gradvis kom til å representere ufruktbarheten ikke bare som situasjon, men som prinsipp, ufruktbarheten ved en hel livsform som gjorde kvinner til koner og menn til krøplinger".¹⁴ Marstrand's lesning av romanen er sannsynligvis (om det har noen betydning) i pakt med forfatterens intensjon.

Jørgen Tiemroth's lesning fra 1974 er noe mer vågal enn Marstrand's. Han tar opp tråden fra Thomas Mann og antyder at *Konerne ved vandposten* kan leses som en kunstnerroman:

Samtidig med at være "et opspind" og "løsnet fra menneskenes felles livsindhold" er Oliver et væsen, der takket være sin ukuelige livsdrift utvikler en særlig følsomhet og forståelse, som på en egen måte giver ham del i dette livsindhold. Der er næppe tvivl om, at Hamsun her har givet et vrængbillede af kunstneren.¹⁵

Tiemroth går ikke særlig langt i denne retningen selv; det gjør derimot Atle Kittang 10 år senere.

Øystein Ø. Bentsen leverte sin hovedoppgave, "Menneskesynet i Knut Hamsun's roman *Konerne ved Vandposten*", i 1975. Marxisten Bentsen var åpenbart preget av sin tid, og oppgaven handler først og fremst om klasseforholdene i romanen. Intensjonen til Bentsen er å beskrive Hamsun's menneskesyn, men han skriver først og fremst om sitt eget: "I sin holdning til arbeiderklassen blottlegger Hamsun en monumental blindhet overfor de reelle kreftene i samfunnet, nemlig motsetningen mellom arbeid og kapital."¹⁶

Atle Kittang's tolkning av *Konerne ved vandposten*, kapittelet "Kastraten, livet og kunsten" i *Luft, vind, ingenting* (1984), er nok den dristigste hittil. Kittang godtar at den gjengse tolkningen (Marstrand o.a.) trolig svarer til et intensjonsnivå i romanen¹⁷, men fullt så enkelt er det nok likevel ikke. Ifølge Kittang er det særlig to trekk ved boka som taler imot en slik lese måte: "For det første er det som om romanen på vesentlige punkt relativiserer, ja, faktisk dementerer, sin egen sivilisasjonskritiske intensjon", skriver Kittang, og bruker postmesterens utvikling, og fortellerens behandling av ham, som eksempel.¹⁸ For det andre er det Oliver selv og det tvetydige lyset han står i:

¹⁴ Marstrand s. 98.

¹⁵ Tiemroth, s. 259.

¹⁶ Øystein Ø. Bentsen s. 31.

¹⁷ Kittang: *Luft, vind, ingenting*, s. 212.

¹⁸ Kittang, s. 213f. Postmesteren kommer jeg tilbake til nedenfor.

”Om Oliver kan lesast som ei personifisering av alt det som er ueigentleg og forkrøpla ved det moderne livet, så står det likevel fast at han samstundes høyrer med blant dei mest desiderte outsider-figurane i heile forfatterskapen [...] – ein slags Askeladd som ”æventyret” aldri gir heilt slepp på.”¹⁹

Kittang setter seg fore å undersøke sammenhengene mellom romanens sivilisasjonskritiske budskap og de tematiske dypstrukturene, eller ”mellom romanens makrounivers (småbyskildringa) og ”mikrouniverset” (Oliver)”.²⁰ Dette gjør han, for å si det veldig forenklet, ved å se på forholdet mellom virkelighet og fantasi (illusjon), og han tolker Oliver som en (illusjons-)kunstner.²¹

Kittang tar for seg mange forskjellige temaer som faller utenfor rammene for denne oppgaven. Det som er mest interessant i denne sammenhengen, er det han sier om ”det mellommenneskelege spelet om anerkjenning”.²² Kittang går psykoanalytisk til verks, og låner begreper fra bl.a. Jacques Lacan i beskrivelsen av det sosiale spillet i småbyen:

Eg-biletet, slik det blir modellert på Den Andres medvit, er den ”identiteten” personane stadig freistar å smelte saman med. Men sidan denne identiteten alltid vil vere betinga både av ei anerkjenning som kjem utanfrå, og av det stadige trugsmålet mot eins eigen fridom som Den Andres krav om anerkjenning inneber, er den dømt til ein ”inautentisk” status. Dessutan er det alltid utsett: Den Andre kan når som helst dra anerkjenninga tilbake, eller rive flenger i den narcissistiske fasaden.²³

I foredraget ”Hamsun og småbyen” fra 1996 overfører Kittang noen av disse tankene på andre Hamsun-tekster. Det er riktignok ikke et vitenskapelig foredrag, snarere en liten samling strøtanker, men han er inne på noe veldig viktig: De aller fleste av Hamsuns bøker (kanskje alle) handler i en eller annen forstand om kampen for å bli anerkjent, ikke minst på det erotiske området.²⁴ Jeg er absolutt ikke enig i alle slutningene til Kittang, men jeg kommer likevel til å støtte meg på disse to tekstene gjennom hele oppgaven.

I sin hovedoppgave fra 1995, ”*Markens grøde* og *Konerne ved vandposten* som sivilisasjonskritikk. En sammenlignende analyse”, sammenligner Marta Lid Aabakken de to romanene og (noe mer søkt) de to hovedpersonene Isak og Oliver. Det er ingen tvil om at *Konerne ved vandposten* og *Markens grøde* behandler mange av de samme temaene – så å si med motsatt utgangspunkt – men Aabakkens oppgave bringer lite nytt, og hun ser ut til å ta

¹⁹ Kittang, s. 215.

²⁰ Kittang, s. 216.

²¹ Kittang, s. 262.

²² Kittang, s. 264.

²³ Kittang, s. 229.

²⁴ Kittang: ”Hamsun og småbyen”, *De røde jærn*, s. 93ff.

Atle Kittangs lesning for gitt, som en litteraturhistorisk og –vitenskapelig sannhet. At en lesning er god, er imidlertid ikke det samme som at den er *riktig* eller *sann*.

Walter Baumgartners *Den modernistiske Hamsun* (1997, på norsk 1998) inneholder også et lite kapittel om *Konerne ved vandposten*. Baumgartner kritiserer romanen for en skjevhet; Oliver utleveres og hånes til tross for at han er fortellingens (og systemets) klareste offer, og kapitalisten Scheldrup blir nesten helt spart for kritikk.²⁵ Den intenderte samfunnskritikken går over i fatalisme. Det er vanskelig å være uenig i dette, men det er nå engang sånn at politikk og estetikk glir over i hverandre i Hamsuns verker, og man må ta dem for det de er. Som politiske ytringer er de inkonsistente, men innenfor romanuniverset må man godta logikken. For øvrig går det sjelden godt med karakterer som gjør seg til *offer* i Hamsuns bøker. Det er en del av estetikken.

Britt Andersen har skrevet et kapittel om *Konerne ved vandposten* og *Siste kapitel i Den litterære Hamsun* (2005; redigert av Ståle Dingstad). Andersen anvender bl.a. en diskursanalytisk metode, og ser *Konerne ved vandposten* i sammenheng med det hun kaller ”den demokratiske diskursen”, som i Hamsuns samtid ”manifesterer seg i industrialisering, demokratisering og sosialpolitiske reformer”.²⁶ Hun er spesielt opptatt av kjønns- og befolkningstematikken i romanen, som hun blant annet ser på som et innspill i debatten som fulgte i kjølvannet av ”de Castbergske barnelover” fra 1915.²⁷ Andersen går imot Kittangs kunstner-tolkning²⁸ og det hun kaller Marstranders ”modernismekonstruksjon med tomhet og desillusjon”.²⁹ Oliver er ifølge Andersen verken kunstner eller desillusjonert storbyenneske, men ”småbyens Oliver som overlever trass i sladder om at han er en kastrert ’krypling’, dvs. en som ikke kan få barn, men som paradoksalt nok får i overflod”.³⁰ Hun mener dessuten at ”postmesteren er et talerør som bekrefter romanens intensjon, han demterer den ikke.”³¹ Hun leser romanen som et angrep mot tidas ”ukultur”, dvs. moderne legevitenenskap og kvinneemansipasjon, og påpeker at meningen med satiren ikke kan gripes bare ut fra handlingen eller karakterene. Den ligger også ”i genren, i stilen og i viddet”.³²

²⁵ Baumgartner, s. 139f.

²⁶ Andersen, s. 207.

²⁷ Andersen, s. 218. Denne debatten, og særlig Hamsuns rolle i den såkalte ”barnemorddebatten” (1915-1917/18), blir grundig behandlet i Karianne Bjellås Giljes hovedoppgave: ”Hæng dem!” *Analyse av Knut Hamsuns sakprosa i ”barnemorddebatten”* fra 1995.

²⁸ Andersen, s. 221.

²⁹ Andersen, s. 214.

³⁰ Andersen, s. 214.

³¹ Andersen, s. 227. Jfr. Kittang-sitatet ovenfor.

³² Andersen, s. 232.

3.2.3 ”Hvad skal vi tro!” Postmesterens og doktorens livsanskuelser

Som så ofte ellers hos Hamsun, får to av romanpersonene i *Konerne ved vandposten* gi uttrykk for hver sin livsanskuelse. Postmesteren og doktoren er de to karakterene som tydeligst uttrykker det intenderte budskapet i romanen. De diskuterer stadig seg imellom, og begge kan nok kalles en form for talerør (selv om begrepet er omstridt). Deres motsatte standpunkter representerer to tendenser som stadig brytes mot hverandre i Hamsuns forfatterskap. Idealisme settes opp mot kynisme; metafysikk og romantikk mot rasjonalisme og vitenskap:

Men hr. doktor, jeg hverken sier eller mener at metafysik er videnskap. Den er vel nærmest det motsatte.

Så er den sludder, hr. postmester, og intet andet! (s. 173).

Grovt sagt, den gamle tid, eller lengselen etter den, settes opp mot den nye. Fortelleren sympatiserer med det første, men innser at det siste vil vinne. Det er beklagelig, men uunngåelig. Postmesteren er en ny variant av den sympatisk tegnede konservative romantikeren som finnes så mange steder hos Hamsun, mens doktoren er vitenskapens representant. Vi har hørt det hele før. Det spesielle i denne sammenhengen er at rasjonalisten er blitt pessimist; doktoren har mistet fremskrittstroen. Han tror ikke på annet enn vitenskapen, og knapt nok det. Han prediker en form for fatalisme og pessimisme som kan ligne Hamsuns egen holdning til livet og menneskene i senere år:

Vi ligger mellem den underste og den øverste kværnsten. Somme er da bløte og medgjørliche av sig, de æltes uten kny, andre vrider sig, som De, postmester, de svinger halsen tilbage og er rædde for ansigtet, – å men det næste sekund har jo maset også dem (s. 57).

Den ellers så milde postmesteren er typisk nok politisk konservativ. Han målbærer en del synspunkter som Hamsun selv har gitt uttrykk for i artikler opp gjennom årene. Han er steinhard i sitt syn på arbeiderne, ”massene” og så videre. Dette bryter med postmesterens ellers så humanistiske innstilling. Politisk, men altså *bare* politisk, kan han minne litt om Nagel eller telegrafist Bårdsen fra Segelfoss-bøkene. Doktoren er tilsynelatende ikke særlig politisk engasjert, så på det området er det sakføreren – som er stortingsmann for Venstre – og til en viss grad konsulen som er postmesterens meningsmotstandere. Sakføreren står for den

politiske optimismen, men også han er kynisk. (Konsulens sønn Scheldrup er den økonomiske liberalisten – og kanskje mest kynisk av alle.) Som vanlig viser Hamsuns forteller svært lite sympati for Venstre-folk. Dette er et av de områdene hvor Hamsuns eget politiske syn kommer klarest til syne i romanene. Hamsun var radikal i den forstand at han var en opprørertype, men politisk lå han allerede fra starten av langt til høyre for sentrum. Ifølge Britt Andersen avviser romanen tanken om forsoning mellom samfunnsklassene, og den fremmer en anti-liberalistisk ideologi.³³

Den milde, men livsudyktige postmesteren har bygget opp et nokså avansert livssyn som, slik Atle Kittang kort og greit sier det, er ”tufta på tre grunnpillrar: ein variant av sjelevandringslæra, ein teori om menneskeforstanden som garanti for ei fornuftig verdsstyring, og ein myte om avkommet som individets transcendent livsmeining.”³⁴ Minst to av disse pillarene raser brutalt sammen da postmesteren blir vitne til at hans egen sønn raner hans eget postkontor, og postmesteren mister forstanden og all kontakt med virkeligheten. Kittang fortsetter: ”Frå å vere sivilisasjonskritikkens talerøyr, blir han eit ironisk symbol på ein djupare dissonans: konflikten mellom røyndom og illusjon, mellom liv og lære.”³⁵

Intensjonen synes å være at folk burde tenke som postmesteren – dog helst noen hakk mer jordnært – men doktoren får rett.³⁶ Latterlige er de uansett, begge to. Både livsfjerne optimister og realistiske kynikere utleveres og latterliggjøres. Den som får fortellerens sympati, og som stadig dukker opp som et korrektiv til den vidløftige postmesteren, er smed Carlsen, byens andre religiøse mann, som etter hvert blir både læremester og farsfigur for Abel, Petras sønn. I motsetning til postmesteren er smeden jordnær, og i motsetning til de fleste andre romanpersonene, for eksempel doktoren, er han ydmyk og lite kravstor. Også smedens sønn er innblandet i postranet, men Carlsen blir ikke knust av det. Han fornekter det riktignok, så på den måten har også han illusjoner, også det i likhet med de fleste andre personene i romanen. Dessuten blir han i overkant sentimental på sine gamle dager, men det

³³ Andersen, s. 207.

³⁴ Kittang: *Luft, vind, ingenting* s. 213f.

³⁵ Kittang, *ibid.* s. 214.

³⁶ Kittang mener at romanens handlingsgang gir doktoren rett (Kittang 1984, s. 231). Britt Andersen påstår at ”romanens handlingsgang gir postmesteren rett, ikke doktoren”, fordi det er doktoren som etter hvert rammes av satiren (Andersen 2005, s. 227). Slik jeg oppfatter det, snakker Kittang og Andersen om to forskjellige ting her, og ingen av dem trenger å ta feil. Postmesteren representerer romanens intenderte sivilisasjonskritikk, og hans tanker om avkommet vinner på sett og vis fram gjennom den illegitime avlen i romanen. Ikke minst er det hans oppfatninger (i befolkningsspørsmålet) som vinner fram *utenfor* romanen, siden menneskene tross alt fortsetter å forplante seg. Ikke desto mindre er det han som går under i romanen; altså får doktoren *også* rett.

går ikke galt med ham. Tvert imot blir han helt til det siste beskrevet som et tvers igjennom godt menneske som klarer seg på sitt beskjedne vis:

[S]med Carlsen fortæller da om engang han ikke kunde få kul. [...] Det varte ikke mange dagene så kom det Gudsketak kul, men det vilde nok ha varet meget længer hvis jeg hadde været alene om å trænge til dem.

Hvorfor det? spør Oliver.

Meget længer, svarer smeden stille. For jeg hadde ikke fortjent det bedre. Det var for de andres skyld at jeg blev hjulpen.

Han stod vel der med et slags vis erkjendelse, han var mild og ydmyg, litt dum kanskje også, som så meget av visdommen er (s. 290).

3.3 Tid og sted

3.3.1 Tidfesting

Øystein Ø. Bentsen er den som har gått lengst i å tidfeste handlingen i *Konerne ved vandposten*. Han tar utgangspunkt i to konkrete holdepunkter i teksten: Et bilde av Stortinget av 1884 (s. 120), og det faktum at Abel som ung gutt får en krone (s. 48). Krona erstattet daleren i 1876. Dessuten er det ifølge Bentsen grunn til å tro at dampskipet Fia blir innkjøpt før lavkonjunkturerne som satte inn i 1875. Romanens første del spenner over 24-26 år, andre del over tre år, nemlig tiden mellom to stortingsvalg. Bentsen resonnerer seg fram til at romanen omhandler perioden fra ca. 1865 (67) – 1894, totalt 27-29 år.³⁷ Dette virker rimelig, selv om verken konjunkturer, myntenhet eller bilder av Stortinget er nok til å tidfeste romanen. Det blir for eksempel ikke sagt at bildet er av det sittende Stortinget. Både Walter Baumgartner og Atle Kittang mener begge at handlingen strekker seg over ca. 20 år³⁸, men det spiller for så vidt ingen rolle. Bentsen regner med de seks til åtte årene som allerede i eksposisjonen har gått siden C. A. Johnsen ble konsul (s. 8); Baumgartner og Kittang gjør det tydeligvis ikke. Det viktigste er at handlingen spenner over en periode på 20-30 år, sannsynligvis mot slutten av 1800-tallet.

Som Kittang også påpeker, mener biografen Einar Skavlan at Hamsuns ”[b]itterhet over verdenskrigens utfall” og ”inntrykket av småbyenes snyltende skipsaksjejobbing under

³⁷ Øystein Ø. Bentsen, s. 10f.

³⁸ Baumgartner s. 138, Kittang s. 217.

krigen” har bidratt til stemningen i boken.³⁹ Dette er sikkert riktig, uten at det har noen betydning for dateringen. Verdenskrigen er i hvert fall ikke nevnt med ett ord i *Konerne ved vandposten*. Ifølge Kittang selv er småbyen i *Konerne ved vandposten* en ”stilisert fiksjon”, og postmesterens utfall mot engelsk imperialisme er den eneste referansen til reelle historisk-politiske forhold.⁴⁰

Dette er ikke Britt Andersen enig i, og i prinsippet har hun nok rett, i den forstand at elementer i romanen godt kan være innlegg i generelle debatter i samtiden, men heller ikke dette har noe å si for tidfestingen av romanhandlingen. Andersen ser for eksempel ut til å mene at Olivers forsøk på å presse barnas biologiske fedre, er en *konsekvens* av de Castbergske barnelovene⁴¹, hvilket jo må bety at hun antar at store deler av handlingen foregår etter 1915. Her tar Andersen feil. Olivers pressmiddel er trusselen om at det kan *komme ut* hvem som er barnas fedre. Hvis familien hadde hatt juridisk krav på barneforsørgelse, ville han ikke trengt å ta risikoen ved å legge seg ut med stedets mektigste menn, og Scheldrup kunne ikke oppført seg som han gjør. Jeg holder fast ved at de eneste *konkrete* historiske holdepunktene i romanen er bildet av Stortinget av 1884 og det faktum at krona er innført som valuta – eller blir det i løpet av handlingen – og jeg synes Bentsens datering virker rimelig. Det er for øvrig neppe særlig fruktbart å datere noe som helst ut fra engelsk imperialisme.

3.3.2 Stedfesting

Det har vært en viss uenighet om hvor handlingen i *Konerne ved vandposten* utspiller seg. Småbyen ligger ved kysten, men fortelleren sier ingenting eksplisitt om hvor i landet byen ligger. Noen, blant dem Marstrander, mener den ligger i Nordland, andre at den ligger på Sørlandet. De fleste, senest biografen Jørgen Haugan⁴², ser ut til å gå inn for det siste. Det gjør også Atle Kittang. I foredraget ”Hamsun og småbyen” presenterer han en teori om forskjellen på sørlands- og nordlandsbyene i Hamsuns forfatterskap. Den går kort fortalt ut på at samfunnsutviklingen er mer dynamisk i nord enn i sør.⁴³ Imidlertid argumenterer ikke Kittang for at småbyen faktisk ligger i sør. Han ser ut til å ta det for gitt, muligens fordi den

³⁹ Einar Skavlan: *Knut Hamsun*, Gyldendal, Oslo 1929, s. 329.

⁴⁰ Kittang s. 216.

⁴¹ Andersen, s. 229.

⁴² Jørgen Haugan: *Solgudens fall*, Aschehoug, Oslo 2006, s. 259.

⁴³ Atle Kittang: ”Hamsun og småbyen” s. 92.

har en del felles trekk med andre byer som Hamsun har lagt til Sørlandet, eller på grunn av biografiske forhold.

Øystein Ø. Bentsen er en av de få som prøver å argumentere for sitt syn, nemlig at byen ligger på Sørlandet, men han gjør det ikke særlig overbevisende. Han hevder for det første at han ikke kan finne tegn til nordlandsdialekt i romanen, som om det skulle være noe argument. Dessuten, påstår Bentsen, må byen ligge sørpå fordi teksten ikke inneholder noen henvisninger til midnattssola (!).⁴⁴ Det siste argumentet er naturligvis helt uholdbart, det første er i beste fall syltynt. Når ble det slik at bøker med handling fra Nordland må inneholde dialekt? Uansett mener jeg det finnes klare spor av nordlandsdialekt i *Konerne ved vandposten*, selv om den ikke er like utpreget som i August- eller Segelfoss-bøkene eller i *Benoni* og *Rosa*. Disse er da også mer klassiske komiske fortellinger, og dialekt og folkelig språkbruk er jo typiske kjennetegn på komisk litteratur. Jeg er overbevist om at småbyen *ikke* ligger på Sørlandet, av tre grunner:

(1) Uttrykk som ”du skal ikke vær” (for eksempel s. 24), ”Så skulde han Tykje ha fåt dører til dig!” (s. 29) og ”I dag er han rokk igjen” (s. 26) er bare tre eksempler på bruk av nordlandsdialekt. Dialektbruken er ikke konsekvent, men det har den da heller aldri vært i Hamsuns bøker.

(2) Et annet argument for at handlingen ikke finner sted på Sørlandet, er formuleringen: ”Å mandskapet dukket op langt sørpå og kom nordover” (s. 32). Småbyen ligger med andre ord i hvert fall ikke *langt sørpå*, og mannskapet reiser tydeligvis et godt stykke nordover for å komme dit.

(3) Dessuten finnes det ikke fuglefjell på Sørlandet, og Oliver ror da vitterlig ut til et fuglefjell (s. 263). Bentsen er klar over ”problemet”, og avviser det hele som en dikterisk frihet⁴⁵ – noe som herved avvises som en ”akademisk” frihet. Hamsun var på ingen måte fremmed for å ta seg dikteriske friheter, men jeg kan ikke se ett eneste holdepunkt i selve teksten som skulle tilsi at handlingen foregår sørpå. Jeg er derfor overbevist om at *Konerne ved vandposten* ikke foregår på Sørlandet. Dermed faller også mye av grunnlaget for Kittangs skille mellom sør- og nordlandsbyer i forfatterskapet bort.

Med dette mener jeg ikke å si at byen definitivt ligger i Nordland. Det som er sikkert, er at den ligger såpass langt nord at det tar tid å reise dit sørfra, at beboerne sier ”vær” og ”Tykje” – og at det finnes fuglefjell der. Med andre ord, og én gang for alle: *Konerne ved vandposten* handler *ikke* om en by på Sørlandet. Basta.

⁴⁴ Øystein Øyulvstad Bentsen, s. 12f.

⁴⁵ Bentsen, s. 13.

3.4 Fortelleren og tittelen

3.4.1 Fortelleren

Den autorale fortelleren i *Konerne ved vandposten* er tilsynelatende høyt hevet over småbyens innbyggere. Han betrakter dem i et ovenfra-og-ned-perspektiv, jfr. maurtuemetaforen på s. 8. Resepsjonen har gjerne kalt det den omvendte kikkertens perspektiv.⁴⁶ Som i de fleste andre Hamsun-romaner er fortelleren ikke helt til å stole på. Han gir inntrykk av å være allvitende, men han forteller ikke alt han vet. Han nøyer seg ofte med hint, og lar i mange tilfeller romanpersonenes tolkninger stå uimotsagt. Det er tidvis vanskelig å si hvem han sympatiserer med. Kittang bruker romanens åpningsavsnitt, ”Folk fra de store byer har intet skjøn på mål og dimensioner i småstæderne” og så videre (s. 7), som eksempel, og påpeker at ”[f]orteljestilen i denne opptakta er eit meisterstykk av intrikat ironi, og som all hamsunsk ironi nesten umogeleg å analysere”.⁴⁷ Ironien går i alle retninger, og dermed blir store deler av teksten tvetydig, ikke minst siden perspektivet stadig forskyves. Karakteristikken av postmesteren på s. 97 (”Å den pratmaker postmesteren”) er ifølge Kittang ”typisk for den perspektivsamansmeltinga som gjer det umogleg å skilje mellom autoral og personal synsvinkel”.⁴⁸

Denne tvetydigheten betyr imidlertid ikke at ingenting kan tas bokstavelig. Selv om mange stemmer kommer til orde i teksten, er *Konerne ved vandposten* ikke en dialogisk roman i bakhtinsk forstand. Britt Andersen har rett i at vi ikke har ”en jevnbyrdig, ikke-hierarkisk dialog, men fortellerens suverene blikk på verden og hans overordnede stemme”.⁴⁹ Jeg er enig med Walter Baumgartner i at det særlig mot slutten av romanen finnes flere avsnitt som ser ut til å være ikke-ironiske forfatterkommentarer.⁵⁰ I siste kapittel kommenteres blant annet postmesterens skjebne på denne måten:

Somme utålmodige vil gripe ind i styrelsen og reformere, de planlægger en verden meget forskjellig fra denne, de opstiller programer [sic!], de avskaffer al dårlighed. [...] Men det spilles ikke efter menneskenes noter (s. 289).

⁴⁶ For eksempel Kittang, s. 218.

⁴⁷ Kittang, s. 225.

⁴⁸ Kittang, s. 214, i fotnoten.

⁴⁹ Andersen, s. 217

⁵⁰ Baumgartner, s. 142.

Dette avsnittet ser ut til å være ment som noe i nærheten av en leserrettledning. Om det er slik det fungerer for leseren, er en annen sak.

3.4.2 Tittelen. ”Konerne” som fortellere

Konkret viser romanens tittel til konene som samles ved vannposten midt i byen, samlingsstedet der rykter og sladder blir spredd. Her står kvinnene fra byens lavere sosiale lag og sladrer med hendene under forkleet, men det er slett ikke bare kvinnene som er opptatt av rykter, og det er heller ikke forbeholdt arbeiderklassen. ”Konerne” representerer *folk flest*. Som vi skal se i kapittel 3, er både kvinner og menn fra alle samfunnslag ekstremt opptatt av hva andre mener om dem, og i de fleste tilfeller også av å rakke ned på andre. Som småbyen konkurrerer med storbyene og gir seg ut for å være noe større og bedre enn det den er (s. 7f), konkurrerer menneskene seg imellom, og Oliver blir stående som symbolet på alt som er galt med samfunnsutviklingen: ”Livet i byen realiserer sit bilde med ham, det kravler, men det er like travlt for det” (s. 293). I så måte henspiller tittelen også på det fortelleren ser på som en nivellering av kjønnsforskjeller: Olivers feminiseringsprosess er det mest åpenbare eksemplet. Både fysikken og væremåten hans blir ”kone-aktig”, men småbyen er full av ”koner” av begge kjønn (jfr. Marstrander-sitatet i avsnitt 3.2.2).

Imidlertid er ikke konene ved vannposten bare et tema; de har også en fortellerteknisk funksjon. Konene fungerer nemlig som en side ved romanens ”narrative minne”, som Kittang kaller det:

Ut av det mylderet av store og (mest) små hendingar som romanen er samansett av, sorterer ”konene” dei hendingane som eignar seg for sladder, og lar dei sirkulere rundt i småbyen, samstundes som dei knyter saman ”før” og ”nå” i småbyens historie. Dei store sosiale tablåa som alle hugsar, merkedagane i krøniken, og skandalane, blir såleis kjernepunkt som forteljingstråden på underfundig vis vev seg kring. Men det er ei høgst selektiv historie konene ved vannposten på denne måten blir formidlarar av. Den er forankra i dei elementa som anten skjønsmålar, eller pirrar tilhøyrarane.⁵¹

Konene fungerer altså som en slags kollektiv hukommelse for småbyen. Det er de som avgjør hva som blir husket – og hvordan det blir husket, som i romanens første kapittel, hvor konene krangler om den dagen for mange år siden da Johnsen på Brygga ble konsul:

⁵¹ Kittang, s. 253.

Folk husker at det stod i bladet. Konerne taler endda om det ved vandposten. Stundom kan det bli strid om en enkelt bagatel, Lydia kan si: Skulde ikke jeg vite det som var med i kjøkkenet den dagen! – Den andre kone står på sit: Du kan gå og spørre han Johnsen selv! – Det trenger nu ikke jeg for min part, svarer en tredje kone til, for jeg har bladet gjemmendes! (s. 8).

På denne måten er konenes fortellerkunst ifølge Kittang like ”usann” som den kunsten Fia Johnsen symboliserer. De mer trivielle hendelsene i romanen må hovedfortelleren ta seg av.⁵²

I de fleste tilfeller står konenes sladder for noe negativt, men det finnes også eksempler på at konene blir en forlengelse av fortellerstemmen. Britt Andersen påpeker hvordan konenes forargede utrop etter doktorfruens abort – ”Hvad! skrek konerne ved vandposten” (s. 241) – bidrar til å forsterke fortellerperspektivet. Her representerer konene ”det som innen tekstens normsystem framstår som ’den sunne fornuft’”.⁵³

Bortsett fra historier om byens ”finere” folk er konene først og fremst interessert i nyheter som smaker av det sensasjonelle, for eksempel Olivers underliv og Petras barnefødsler, doktorfruens abort, samt selvfølgelig postranet og dampskipet *Fias* forlis. Derfor skurrer det litt når to av de minst sensasjonslystne mennene i romanen, smeden og postmesteren, også blir omtalt som koner ved vannposten:

Tilfreds i en verden som denne! De to var kanskje ikke stort likere end konerne ved vandposten – å de var selv to koner ved vandposten, akkurat, bare at deres sladder var religiøs, men deres sjæl var fuld av samme koneefold (s. 97).

I dette tilfellet handler det nok mest om tafattheten til de to mennene, og det antydes at mildhet og religiøse grublerier er ”kvinnelige” egenskaper, men kontrasten til den omtalen de to får andre steder i romanen, taler for at det er konsulens karakteristikk av postmesteren vi får se på s. 97 (jfr. forrige avsnitt).

Vi kan imidlertid ikke være helt sikre. Alle perspektivsammensmeltingene i romanen kan lett føre til misforståelser. Da Thomas Mann leste utropet ”Hoho, det menneskenes forsyn!” som en ”storartet verdenslatter”,⁵⁴ la han kanskje ikke merke til at det ikke er fortelleren, men doktoren som sier det, mens han ”småprater med sig selv og finder atter ord fra sin kjække ungdom” (s. 275)? Selv om doktoren får rett i ett og annet i løpet av

⁵² Kittang, s. 253.

⁵³ Andersen, s. 213.

⁵⁴ Thomas Mann, sitert i Walter Baumgartner, op.cit., s 143.

romanhandlingen, virker det lite rimelig å opphøye et utsagn fra en figur som får så lite sympati fra fortelleren, til verdenslatter. Selv nobelprisvinnere kan ta feil.

4 Kampen for estimen

4.1 Begrepet *estime*

De aller fleste av Hamsuns romaner, om ikke alle, er preget av en intens kamp for det forfatteren kaller ”estime”. Hamsun bruker substantivet *estime* og verbet *estimere* mye, først og fremst i direkte tale i nordlandsromanene, for eksempel i *Segelfoss by* (1915):

Han Lars gjør sig til nar! sa Julius og lo skammelig.
Farn som var kommet ind irettesatte ham med at han Lassen var ikke en mand som nogen lo av!
Jeg estimerer ham ikke, sa Julius.
(*Segelfoss by*, SV6, s. 260.)

Men ordet brukes også flere ganger i *Konerne ved vandposten*, i dette tilfellet av fortelleren, etter at Oliver har startet fisketorv: ”Den stigende estime fra sine egne og andre virket tilbake på ham og gjorde ham godt” (s. 42).

Ordet er vanlig i engelsk og fransk, både i substantiv- og verbform. (Engelsk *esteem* = (høy)akte, respektere, aktelse, respekt. Fransk *estime* = aktelse; *estimer* = akte, ha aktelse for.) I norsk bruker vi normalt bare verbformen *estimere*, og da helst med en annen betydning. Vi har substantivet *estime* også, men det blir svært lite brukt.⁵⁵ Siden Hamsun ikke kunne fransk, har han sannsynligvis lånt det fra engelsk, muligens fra Mark Twain.

I *Konerne ved vandposten* står kampen for estimen helt sentralt; den er et av de viktigste temaene i romanen, og nesten alle romanpersonene deltar i kampen. Det handler om å bli akseptert, anerkjent, respektert som den man er, men først og fremst som den man *ønsker*

⁵⁵ **estime** -n (litt.) aktelse; anseelse: *tape sin estime*

Etym.: fr. *avl.*; *oestimere*

(<http://www.ordnett.no/ordbok.html?search=estime&publications=23>)

estimere -te; -ing

1 (mest fam.) sette pris på; respektere

2 anslå; finne ved sannsynlighetsregning: *en økning til det estimerte nivå*

Etym.: fr., lat. *aestimare* verdsette, prise; bet. 2 fra eng.

(<http://www.ordnett.no/ordbok.html?search=estimere&publications=23>)

å være eller framstå som. Det er viktig å gjøre et godt inntrykk på ”konerne”, slik at man får det ryktet man ønsker seg. Atle Kittang sier det slik:

Menneska konstruerer og utvekslar fasadar og masker i eit komplisert spel, styrt av dei forventningane dei alltid reknar med å finne utanfor seg sjølv, hos Dei Andre. Eller for å bruke eit av Hamsuns eigne tema-ord: Relasjonane mellom menneska er i sin kjerne ein kamp for *estimet*, og ein angst for å misse det. Men kva er ”estimet”, om ikkje nettopp ein falsk potens – ei sjølvkjensle som er tømnd for ekte innhald og utvendiggjort i titlar, namn og fasadar – og kanskje først og fremst: i pengar?⁵⁶

Det kan ofte se ut som om det er en konstant mengde estime i samfunnet, særlig i mindre, oversiktlige samfunn, som småbyer og handelssteder. Denne summen av estime skal fordeles. Alle vil ha sin del, men skal noen ha mer, får andre mindre. Det er noe økonomisk, markedsaktig over det, og konkurransen er knallhard.

4.2 ”[G]ift mand med mange børn”. Kastratens kamp for estimen

Olivers estime varierer sterkt, alt etter hvor vellykket spillet hans er. Det er svært viktig for Oliver å framstå som en ordentlig mann, en som er gift og har egne barn. Han gjennomgår en gradvis feminiseringsprosess, og etter hvert blir det svært lite igjen av den velbygde kraftkaren som engang hadde lignet bilder av Napoleon (s. 10). Han legger kraftig på seg, mister håret, får lys stemme osv. Petra ser ham slik: ”Å dette fett i stolen, det puster, det har sydde klær på, det har knapper i klærne; på øverste enden har det en hat påsnei. [...] [Hans] kvindfolkrøst, det matte, vassblå blik, den alltid fugtige mund” (s. 62). Og det er ikke bare fysikken til Oliver som blir kvinnelig, eller kvinne-lik. Han utvikler en rekke trekk som fortelleren åpenbart anser som kvinnelige: Han fråtser i godteri og kaker, han blir jålete og pynter seg med hatter og slips og – ikke minst – han speiler seg i tide og utide. Fortelleren sparer ikke på kruttet: ”Det ødelagte mandfolk, det kvindfolk, han brukte å speile sig!” (s. 87).

Til tross for feminiseringsprosessen han gjennomgår, er Oliver en nokså statisk person. Som person utvikler han seg tilsynelatende ikke på annen måte enn at han blir sludere og ”råere”; han lærer seg overlevelsesteknikker: ”Det ulmet til i Olivers øine. Javel, han var fet og likesom litt åndssvak, men stundom brøt en rå sluhet igjennom hos ham” (s. 62). For det skal Oliver ha; han er tilpasningsdyktig. Han er naturligvis nedbrutt og pessimistisk etter

⁵⁶ Kittang: ”Hamsun og småbyen”, *De røde jærn* s. 100.

ulykken, særlig etter at Petra har hevet forlovelsen, men når hun ombestemmer seg, går det ikke lang tid før han får livslysten tilbake: ”Sandelig, livet var bedre end det hadde ord for, Oliver klaget ikke, han var gift mand og alt i hop, det hele var avgjort, intet var svævende, intet tvilsomt” (s. 40). Krisene står i kø senere også, men så lenge den ekteskapelige fasaden holder, er Oliver i stand til å overleve det meste.

Oliver har en viss kreativitet, og han bringer med seg en og annen idé fra reisene sine, og er sånn sett en forløper for August: ”Det var Oliver som hadde ideerne, de kom vel til ham i samme øieblik og var ikke stort værdt, han hadde været i fremmed land og hadde set og hørt makeløse ting, han hadde fått omløp i hodet” (s. 22). Han setter i gang noen småting, for eksempel et lite fisketorv, men han er for lat til å drive det til noe større. I lengden gidder han ikke. For eksempel gir han snart plassen sin på fisketorvet til Jørgen. Det er bare anerkjennelsen han er interessert i.⁵⁷ For det er fortsatt krefter i ham. Han kan ta i et tak, men også det gjør han mest for å vise seg:

Han rodde som en kar. Nu kan det jo være at han vilde vise sig og forbause Jørgen fisker med sine kræfter, og det opnådde han. Oliver var i grunden som skapt, som omskapt, for et liv i fiskerbåten, han sat med årene som en svær vægt som gik frem og tilbage, av lemmer hadde han dem som trængtes. Det var kanskje også denne sandhet, som om nogen dager gik op for ham, Oliver blev flittig, han drog ut om morgningen og fisket hele dagen, han rodde længer og længer ut og fandt andre fiskegrunder, han kom hjem med to og tre fiskehonker om dag og han avhændet adskillig fisk i byen. Pengene sparte han.

Du ror som en stimer, sa Jørgen fisker. Og det samme sa også Martin på Heia som var den ældste fisker i byen.

Synes dere det? Åja. Det er nu så at jeg har seilet på verdens mange sjøer og set et og andet (s. 22).

Men skrythalsen Oliver blir stadig latere, og han slutter snart helt å fiske. Bare innimellom tar han seg sammen, for eksempel når han skal ut på langturene sine for å lete etter ulovlig ederdun. I motsetning til Jørgen stortrives han i lediggang (s. 24), og han blir selv en kone ved vannposten, jfr. avsnitt 2.4.2.

⁵⁷ Dette er jo noe av intensjonen med August også. Han er full av initiativ, men uten innhold, jfr. den tomme fabrikken han bygger i *August* (1930). I Augusts tilfelle er tomheten metaforisk; Olivers tomhet er reell på alle nivåer. Det er den samme tomheten som kommer til uttrykk når Oliver selger dørene til huset sitt, forlanger dem tilbake – og selger dem på nytt (s. 27ff). Både Oliver og August viser seg, og innsatsen deres betyr lite eller ingenting i seg selv. Noen må legge merke til den – og anerkjenne den.

Om man ser bort fra Olivers ualminnelige flaks, som resepsjonen gjerne har kalt ”eventyret”⁵⁸, blir utpressing etter hvert en av huset Olivers viktigste overlevelsesstrategier. I motsetning til den mest kjente enbente sjømann i verdenslitteraturen, kaptein Ahab i Herman Melvilles *Moby Dick* (1851), har ikke Oliver noe ønske om hevn over den som er ansvarlig for handikappet hans. Han tenker ikke i de baner i det hele tatt, antagelig nettopp på grunn av den manglende potensen, kraften, ”manndommen”. Kort sagt, han er en Ahab uten baller. I stedet for å ta et oppgjør med konsulen – som altså både er far til minst ett av Petras barn og ansvarlig for Olivers ulykke – prøver Oliver seg på utpressing. Denne strategien går over all forventning en stund. Oliver får jobb på pakkehuset og Frank får en betydelig årlig understøttelse. Med god hjelp fra Petra greier han også å beholde huset, som sakføreren har pant i, men han tar seg vann over hodet når han også prøver å presse Scheldrup:

Oliver kastet sin dyrebare doktorattest på bordet, ja også Scheldrup Johnsen tok papiret og læste det, derpå spurte han: Hvad skal det bety?

Jeg er ikke far, sa Oliver.

Scheldrup spurte leende: Ja hva fan skjeller det mig?

[...]

Brune øine –

Ja hvad så?

Oliver hadde mistet al holdning, men denne hårde uforstand fik hans nærgåenhet til å blusse op igjen: Le så sagte! Hvem er det som har brune øine i byen – ?

Jeg! avbrøt Scheldrup og lo endda mer.

Nei ikke De, det vet De godt. Hva De har det kan være det samme. Men hva somme andre har –

Ja se nu her, sa Scheldrup og reiste sig, det nytter ikke doktoren dennegang heller, ta papiret hans og gå. Nu er det alvor (s. 271f).

Det kommer snart ut i byen at Oliver har legeattest på mangelen sin, og med ett slag er alt han har prøvd å bygge opp, ødelagt. I et desperat forsøk på å redde stumpene, drar Oliver på dansesalen og spiller jentefut:

Vørsågod, frøken, en liten forfriskning! Piken lo, tok litt av posen og svinset bort. En anden kom, flere kom, Oliver utdelte gotter og talte blek og svettedryppende om hvor

⁵⁸ For eksempel Bentsen s. 41, Kittang s. 215. Det såkalte eventyret er noe mystisk som svært ofte følger Hamsuns outsiderfigurer; de opplever stadig helt usannsynlige lykketreff. For eksempel berger Oliver en gang et havarert skip, og senere slumper han til å finne en del av utbyttet fra postranet: ”Æventyret”, konstaterer fortelleren enkelt og greit (*Konerne ved vandposten*, s. 263). Kittang legger til at Oliver ved en anledning vinner ”eit makelaust bordteppe” (Kittang, s. 215), men her synes jeg han tar hardt i. Jeg kan knapt tenke meg noe mindre eventyrlig enn å vinne en duk.

lyst han hadde på dem. Du? sa de og hvinte og storlo av ham. Joda det hadde han, en overhændig lyst. Hvad gjorde det om han var halt? Han var like god for det (s. 282).

Den selverklærte verdensmannen tøyer grensene for småbyfolkets tålmodighet, og da han strør talg på dansegulvet og folk begynner å falle, renner begeret over:

Ut med dig! skrek de, og å hvor de kaldte ham med alskens navne og regnet op hva slags menneske han var, et tomt pølseskind, en gjeldvæder. Der hadde han også hældt på sig god lukt, han var rotten, han sat og luktet som et fjøs. Ut! (s. 283).

Det er altså Olivers overmøt som til slutt er nær ved å ta knekken på estimen hans. Likevel klarer han seg på et vis, nemlig ved å snylte på Franks anseelse og Abels penger, for å si det med Marstrander.⁵⁹ ”Min søn smedmesteren, sier han, min søn skolebestyreren, sier han. Han læner sig tilbake på sønnerne og nyter godt av deres agtværdighet” (s. 284). Fortelleren formelig sukker: ”Og menneskene estimerer ham pludselig atter: han er far til skolebestyreren, tænkte menneskene...” (s. 285).

Krøplingen kravler altså videre, i motsetning til mange andre Hamsun-karakterer som har langt mindre enn Oliver å slite med. Han har ingen verdighet, og det er ikke snev av heroisme over ham, men: ”Han er det varige menneskestof”, sier fortelleren kryptisk på bokens siste side. Uansett hvordan man velger å tolke det, må man anerkjenne den enorme livsviljen hans. Kanskje kan man si det slik at Oliver er selve stoffet, men uten form (jfr. manetbildet), mens de tragiske heltene som man så lett får sympati med, for eksempel Nagel og Glahn, kan kalles form uten stoff? I alle fall er det Oliver, ”[d]et ødelagte mandfolk” (s. 87), som overlever, og ikke de.

⁵⁹ Marstrander, s. 100.

4.3 Speiling

4.3.1 Speiling som komposisjonsprinsipp

Det er et vanlig litterært grep å la visse karakterer speile eller kontrastere hverandre. I *Konerne ved vandposten* er dette grepet ualminnelig tydelig og gjennomført. Personene i romanen blir nærmest systematisk satt opp mot hverandre, ofte parvis.

Åsfrid Svensen har i forelesningen ”Speiling som komposisjonsprinsipp i Kiellands romaner” vist hvordan Alexander Kielland bruker speilingsteknikker i romanene *Arbeidsfolk* (1881) og *Skipper Worse* (1882). Svensen definerer begrepet speiling relativt løst, som ”mønstre av gjentakelser, paralleller og symboler”, og hun snakker om ”speiling mellom handlingstråder, situasjoner, personer, miljøbilder, og mellom natur og mennesker”. Svensen poengterer at det må være likhet mellom tekstinnslagene som speiler hverandre, men at forskjellene ofte er minst like interessante: ”Ikke sjelden gir den ene situasjonen et fortegnet, forvrengt eller på annen måte omsnudd speilbilde av den andre, og utleverer den kanskje til latter eller forargelse”, og speilingen gir ”en bearbeiding og en kryssbelysning”.⁶⁰

Hamsun var svært lite begeistret for Kielland, men det hindret ham ikke i å bruke mange av de samme teknikkene. Vi kan merke oss at Hamsun ikke bare er blitt ”typedikter”; han bruker også speilingsteknikker som kan ligne Kiellands. I den siterte artikkelen begrenser Åsfrid Svensen seg stort sett til å vise eksempler på speiling av miljøer og konkrete situasjoner. Det finnes mange eksempler på denne typen speiling i *Konerne ved vandposten* også, for eksempel de to kai-tablåene først og sist i romanen (s. 9ff og s. 283ff), men jeg skal konsentrere meg om *personer* som speiler hverandre. Først skal jeg ta for meg brødrene Abel og Frank som et hovedeksempel på speiling av den typen som Svensen snakker om. Det er tydeligvis så viktig for forfatteren å understreke kontrasten dem imellom at han lar dem speile hverandre helt inn i neste roman, *Siste kapittel* (1923). Nedenfor, i punkt 4.3.3, skal jeg ta for meg en annen type speiling, som ikke bare har med oppbygning å gjøre, men også med flere av romanpersonenes selvforståelse.

4.3.2 Abel og Franks speiling

⁶⁰ Åsfrid Svensen: ”Speiling som komposisjonsprinsipp i Kiellands romaner”, i Hans H. Skei (red.): *Fragmenter til et Kiellandbilde : forelesninger fra Kiellandseminaret i Det norske videnskaps-akademi 25.-26. februar 1999*, no. 23 i serien *Skrifter (Det norske videnskaps-akademi)/II. Hist.-filos. Klasse. Ny serie*, Oslo 2000, s. 57.

4.3.2.1 Abel og Frank i *Konerne ved vandposten*

I beskrivelsen av brødrepåret Abel og Frank bruker forfatteren samme type speilingsteknikk som i *Markens grøde*. Også her har vi et brødrepar hvor den ene har fått alle de sunne, naturlige egenskapene, og den andre er tvers igjennom usunn og unaturlig. Smeden Abel og filologen Frank blir helt fra de er små beskrevet som rake motsetninger. Abel kan minne om bonden Sivert fra *Markens grøde*, mens Frank ligner (litt) på kunstneren Eleseus. Denne formen for speiling er et alminnelig litterært virkemiddel, også i Hamsuns bøker, men kontrasten er sjelden så ekstrem som i dette tilfellet. Det er en voldsom kontrast brødrene imellom, men dette har ingenting å bety for deres selvforståelse. Det foregår ingen egentlig konkurranse mellom Abel og Frank siden de er så forskjellige:

Ja Abel var blit ensom, Frank, hans bror var også på skole og hadde dessuten al sin dag været for lærd og overlegen for Abel, de hadde ikke hat meget sammen. De stemte så dårlig overens i livsanskuelse, hvad fiskeri var for den ene var for den andre bøker og blade og fine ting, Frank begyndte på skolen før tiden og var et lys (s. 52).

Det eneste guttene har felles, er moren (og kanskje faren). Alt fra de er ganske små blir Frank favorisert av "foreldrene", siden han både er den førstefødte og den peneste av brødrene (s. 48). Han utmerker seg snart som skoleflink, og blir dermed familiens håp. Abel går derimot i livets skole: "[G]utterne var begge på skole og Frank hadde de bedste ævner med friplass og utmærkelse, men ekornen Abel var heller ikke dum, bare en usigelig bandit som hadde andre interesser" (s. 66). Den lille underernærte "ekornen" klarer seg på egenhånd gjennom fiske, nasking og forskjellige småjobber. Han er stadig ute på eventyr, mens Frank "var ikke ute på opplevelser, dertil var han for klok" (s. 66). Franks klokskap er fra starten av livsfjern, teoretisk og utvetydig negativ, mens Abel er en praktisk fyr med næringsvett.

Frank ser ned på Abel og resten av familien, som verken har større anlegg eller interesse for boklig lærdom: "Han var kommet høit over sin stand og talte som en vild. Han gjorde sig forståelig bare for sig selv og kunde ikke engang som skjura gjøre sig forståelig for skjur" (s. 156). Abel ser ikke opp til Frank, men han anerkjenner ham til en viss grad, og som barn har han en slags skrekkblandet respekt for det storebroren driver med. Abel og kameraten Edevart diskuterer saken:

Hvad tror du dersom han Frank blir præst, så kan han fordømme os.

Fordømme os? Kan han det?
For så lærer han å mane.
Frank blev noget mystisk og halvt farlig for dem begge. Det var ikke værdt å komme videre ut for ham kanskje (s. 82).

Etter hvert som Abel blir eldre, mister han denne respekten for broren.

Kontrasten mellom Abel og Frank er et av de klareste eksemplene i romanen på at forfatteren moraliserer; den ene gjør alt riktig, den andre gjør alt feil. Dikotomien natur – unatur (eller praksis – teori) gjennomsyrrer beskrivelsene av brødrene. Franks tørre skoleflinkhet settes opp mot Abels livsglede og arbeidsomhet. Abel er selvstendig og klarer seg selv. Etter hvert lærer han også å *skape* noe på egenhånd; han smir sine egne skobeslag og sin egen forlovelsesring (s. 220f og 261). Frank kan ikke stort annet enn å pugge bøyningsskjemaer, og er avhengig av andres hjelp for å komme seg opp og fram. Han skaper ingenting selv; han reproducerer bare andres kunnskap. Da den kommende filologen får nyheten om at konsul Johnsen skal betale gymnaset for ham, er han ikke engang i stand til å bli glad:

Nei for han har fått gaver før, han er blitt hjulpet og løftet av andre i alle de år, han har aldrig været nødt til å finde utveie selv, det blev vel en råd, alt kom i orden! Og nu skulde en særlig stor glæde ile igjennem ham? Gjennem Frank? Gutten har jo aldrig været glad, aldrig en dag glad. Han har været strævsom på skolen og har kjendt sig tilfredsstillet ved at menneskene hadde estime for hans flid og forfængelighed, det var alt. Nei han kjender ikke til de røde utbrudd, han var aldrig tilveirs og faldt ned, aldrig tilbunds og fløt op, han utsatte sig for intet og hadde intet å avværge; istedet for å greie sig i en knipe undgik han den. Klokkt gjort, fattig gjort. Gud hadde utstyret ham til filolog (s. 86).

Frank er en av de få personene i romanen som fortelleren eksplisitt fordømmer, og Abel er kanskje den eneste som *kan* tolkes som en tvers igjennom positiv figur (jfr. avsnitt 5.3.1.3).

Abels natur, og Franks mangel på det samme, viser seg også i deres gryende kjærlighetsliv. Abel frir til naboenta Lillelydia lenge før han er konfirmert, og dette er uttrykk for noe naturlig som fortelleren setter stor pris på.⁶¹ Den gledeløse Frank derimot, som ”har reduceret livet til sprogkundskap” (s. 180), mangler også evnen til å forelske seg. Det viktigste for ham, ved siden av den faglige konkurransen med klokkersønnen Reinert, som også er skoleflink, er å få innpass i en noenlunde dannet familie:

⁶¹ Abels fririer kommer jeg også tilbake til i avsnitt 4.3.1.3.

Frank opførte sig pent hos Henriksens og sa hvadbehager og omforlatelse, han fik en cigaret og tok den ut av munden når han talte, han drak kaffe og sprikte dannet ut med lillefingeren. Her var ikke tale om større forelskelse, bare en liten nytelse i hjertet, en pen smak. Man så hvad Reinerts voldsomhet kunde føre til, hans hjerte gjorde store hop endog midt på dagen på gaten, det kunde skape en letsindig lyst hos ham til å blistre, til å synge. Frank holdt forelskelser i arms længde ut fra sig (s. 157).

Motsetningen mellom natur og unatur nedfeller seg også i beskrivelsen av guttenes fysikk. Som barn er den underernærte Abel liten og kjapp – ”[e]n ekorn så liten og lynsnar (s. 52) – men han vokser seg etter hvert stor og sterk (s. 124), nettopp fordi han jobber hardt og lever et sunt, aktivt liv:

Den utrolige gut! Han var som man så ham, kraftig og liketil, sotet, uten kunster, spillevende, han hadde med årene fåt en god brystkasse og skjønt hans skjæggete hænder syntes skapt uten større nøiagtighet så var det ordentlige kræfter i dem (s. 220).

På samme måte blir Franks usunnhet og manglende evne til å leve gjenspeilet i fysikken hans: Frank fortsetter å være tynn og smalskuldret (s. 150), og han har ”hænder uten grep” (s. 179). Jo lenger og dypere Frank studerer, desto verre blir symptomene: ”Stakkaren var fra begynnelsen vildført. Han ser en blå puls gå underjordisk på sit håndled, hans bryst huler sig, hans barnehjærne på atten år har opnådd en sælsom ælde” (s. 157).

4.3.2.2 Abel og Frank i *Siste kapitel*

Forfatteren klarer ikke å la Frank og Abel ligge. I Hamsuns neste roman, *Siste kapitel* (1923), dukker Frank opp på høyfjellssanatoriet der handlingen finner sted. Abel er ikke direkte med i handlingen, men Frank, som nå er en middelaldrende rektor og dr. philos. med noe tynnslette nerver, forteller om broren sin hjemme i småbyen. Dette setter forholdet mellom brødrene i perspektiv. Ikke minst er det en gylden mulighet for forfatteren til å styre lesernes tolkninger i den retningen han selv vil ha dem.⁶²

Enkelt sagt handler *Siste kapitel* om mye av det samme som *Konerne ved vandposten*. For å si det med Marstrander, ”*Siste kapitel* er døden, sivilisasjonens død, ’der Untergang des

⁶² Man kan mene mangt om betydningen av forfatterens intensjon, men det er nå engang hans privilegium å følge opp figurene i nye tekster.

Abendlandes', pesten i sitt tredje, i sitt siste stadium".⁶³ På sanatoriet Torahus er alle pasientene, eller gjestene, smittet av forskjellige "sivilisasjonssykdommer", og etter å ha latterliggjort de fleste av dem ganske kraftig, lar forfatteren dem ganske enkelt brenne opp. Frank reiser fra sanatoriet før brannen, så han blir spart, overraskende nok. Sanatoriets motsetning er Torahus seter som ligger like i nærheten. Den enkle, men naturlige, rettferdige og arbeidsomme bonden Daniel er motstykket til sanatoriets pasienter.⁶⁴

Frank er fortsatt skildret som tvers igjennom usunn: "Han var mager av lærdom og dårlig råd, frakken hang på hans aksler som på en klædehænger, han hadde lite hår og lite skjæg og gråt det som var" (*Siste kapitel*, SV9, s. 67). Han er ikke direkte usympatisk, men sørgelig uforstående til alt som ikke angår faget hans, det vil si det aller meste i livet. Rektoren forteller oppgitt om broren sin der hjemme, som ikke forstår viktigheten av hans akademiske virke:

Jeg har for eksempel en bror i min by. Han er smed. En flink smed og med godt nok hode på sin måte, men så vankundig og udannet. Vi har intet fælles, De forstår nok at våre interesser er helt forskjellige, vi træffes næsten ikke. Ikke for å laste ham, langtfra, han vanærer mig ikke, han tjener godt, har formue og alles aktelse, men vi omgås ikke (s. 79).

Abel er blitt ordfører i hjembyen, og han har etter alt å dømme klart seg veldig bra.⁶⁵ Det er fortsatt han som tjener mest penger av brødrene, og de treffes bare de gangene Frank må ydmyke seg ved å låne penger av lillebroren (s. 79f).

Kontrasten mellom brødrene er grell nok i *Konerne ved vandposten*, men i *Siste kapitel* er den ikke-tilstedeværende Abel blitt et rent talerør for den moraliserende forfatteren. Frank forteller at han har kritisert Abel for å la barna slutte på skolen etter hvert som de blir konfirmert, og at Abel svarte med å lekse opp for ham (s. 79). Deretter forteller rektoren om den gangen Abel latterliggjorde ham fordi han skulle ta doktorgraden:

⁶³ Marstrander, s. 109.

⁶⁴ Jeg skal ikke gå videre inn på temaet eller handlingen i romanen som helhet her. Jeg nevner *Siste kapitel* i denne sammenhengen utelukkende for å vise at spillingsforholdet mellom Petras sønner fortsetter inn i neste roman.

⁶⁵ Nå er det riktignok mange pussige skruer som blir ordførere i Hamsuns forfatterskap, så det er ikke nødvendigvis noe entydig hederstegn at Abel blir det. Atle Kittang påpeker at Abel, som først ser ut til å bli en vandrerfigur, ved å overta smia også overtar "smedens fastbuande eksistens", og at det derfor "kanskje ikkje berre [er] eit teikn på stordom, når Abel i *Siste kapitel* er blitt ordførar i småbyen" (Kittang, s. 247f). Kittang utvikler ikke poenget videre, og det skal heller ikke jeg gjøre noe forsøk på. Dessuten er det en annen detalj i *Siste kapitel* som tyder på at Abel er ganske unik blant Hamsuns ordførere: Abel nekter å arrangere ball for noen marineoffiserer, slik at Scheldrup Johnsen, som nå er blitt konsul, må gjøre det i hans sted (s. 168). Selv ikke som ordfører bryr Abel seg om å være "fin". Og som kontrastfigur til Frank er han uansett bunnsolid.

Doctorgrad, hvad er det? spurte han, det er vel noget dødt du farer med igjen? Nei, svarte jeg, det er levende nok, det er forskning, videnskap, det er noget som aldrig dør! Ja hvad var det så, var det noget man ikke visste før? Og så begyndte han å regne op: var det noget med blod i, kunstgjødelse, bud fra stjerne, dyphavsfisk, musikk, middel mot lus på roserne – han er glad i blomster og har en have –, kortsagt, var det nogetsomhelst med kjærlighet og røde kinder? (s. 80).

Situasjonen er ikke særlig realistisk. Riktignok er Frank uforstående til både det ene og det andre, men det er lite trolig at en mann som er så opptatt av anseelsen sin ville gjenfortelle brorens sverting av ham selv på denne måten. Dette er vel heller ikke en språkbruk en kunne forvente av en så lite ”boklig” person som Abel, men forfatteren får det som han vil: Franks opptreden i *Siste kapitel* viser hvordan det går med ham, hvor latterlig livsfjern og unyttig han blir, i motsetning til broren. Budskapet er overtydelig: Frank tar fremdeles helt feil, og Abel har helt rett.

Dette understrekes ytterligere av sønnene deres. Rektor Frank har med seg de to småguttene sine, som allerede har lært ”ikke så lite sprog” (s. 77), til sanatoriet, men til hans store forargelse er de viltre og eventyrlystne (for eksempel s. 89 og s. 93), slik som gutter etter normen i forfatterskapet åpenbart skal være. Som om ikke det var nok, forteller Frank om en gang dørlåsen hans var ødelagt, og han ba smeden Abel om hjelp til å reparere den:

Tror De han kom selv? Han sendte en av sine smågutter, og det var ikke engang den ældste! Nå, gutten greide det, han skruet låset av og tok det istykker og gjorde det istand, det er jo det å bruke sine hender slike gutter har lært. Men så skulde altså mine egne gutter som har læst både sprog og matematik – de skulde stå og se på! Nei finfølelse må man ikke gjøre regning på. Det er i så fald å merke at hele byen står på min brors side, på smedens side imot rektorens, når folk taler om os så heter det: for en forskjel på brødre, den ene er forstandig, den andre lærd! Og så er det jo det å være lærd som er det ringeste! lægger rektor til og smiler (s. 80).

Dette er enda et spark til Frank og alt han står for: Lillebroren sender en av småguttene sine for å fikse låsen til den lite selvhjulpne storebroren, og krever at de språkkyndige nevøene skal *se på*, og formodentlig lære noe av, arbeidet. I tillegg står hjembyen – som altså er den samme småbyen som i *Konerne ved vandposten* – på smedens side. Det siste virker heller ikke særlig sannsynlig, med mindre byens mentalitet er blitt helt annerledes på 20-30 års tid, men det er mindre viktig i denne sammenhengen. Det som er viktig, er at bifiguren Frank, som er helt unødvendig i forhold til hovedhandlingen i *Siste kapitel*, tilsynelatende dukker opp bare for å *fortelle* hvor lite anerkjennelse han får av lillebroren og resten av hjembyen. Frank blir også hånet av en av de andre sanatoriegjestene, han som blir kalt Selvmorderen (for

eksempel s. 121), men dette er altså ikke nok. For å skape den rette speileffekten, måtte Abel være med, om enn bare indirekte.

4.3.3 Speiling som selvbekreftelse

En annen og mer avansert speilingsteknikk blir tematisert gjennom Olivers voldsomme trang til å speile seg: ”han var svett og blek, han tar op lommespeilet og gnider sine kinder og gjør sig litt deilig” (s. 281). Dette er ett av de mange feminine trekkene som Oliver gradvis utvikler, men det er også noe mer. Han speiler seg bokstavelig, fysisk, som ei jente, men overført speiler han seg også i de andres (De Andres) blikk. Mens speilingsforholdet mellom Abel og Frank (jfr. forrige avsnitt) er et rent teknisk virkemiddel, er dette noe mer. Olivers selvbilde er bygd på hva alle andre sier og mener (eller på hva han forventer at de skal si og mene), på hans relasjon til dem, og omvendt. Som Øystein Ø. Bentsen sier det: ”Han vil ha oterskinns-lue i stedet for sydvest, tar på seg lukte vann for ikke å lukte og speiler seg for å forsikre seg om at han er til”.⁶⁶ Han er klar over at han ikke er en ”ordentlig” mann lenger, men han gjør en innsats for å framstå som en. Dessverre forstår han ikke alltid effekten innsatsen hans får, for eksempel når han bruker stråhatt og *pikeslips* med sølvdusker. Oliver er nok mest ekstrem, men dette gjelder nesten alle i byen. Alle speiler seg i De Andres blikk; De Andres mening om dem er deres estime. I mange tilfeller blir De Andres mening også deres egen mening; de oppfatter speilbildet som *sant*. Dermed blir Oliver et bilde på småbysamfunnet også på dette området.

De to typene av speiling samsvarer *til en viss grad*, selv om den ene har med fortellerens og leserens oppfatninger å gjøre, og den andre med romanfigurenes selvforståelse. Den rent tekniske eller komposisjonsmessige speilingen kan gå på kryss og tvers i småbysamfunnet, mens den speilingen som konstituerer karakterenes selvbilde, eller deres jeg, i stor grad bare foregår horisontalt. Romanpersonene konkurrerer stort sett med dem som hører til deres egen sosiale klasse, eller rett over eller under, eller med andre som henter sin estime fra samme ”område”. For eksempel vekker ikke C. A. Johnsen, Scheldrup eller sakføreren Olivers sjalusi, men Mattis gjør det (og omvendt; Oliver vekker Mattis’). Man kan muligens si at Oliver også speiler seg i konsulen – og dermed vertikalt – men dette går naturligvis ikke begge veier.

⁶⁶ Bentsen s. 45.

De to personene som truer Olivers selvbilde mest, er ikke folk som står langt over ham i rang. De tilhører ikke bare samme sosiale sjikt, men også samme kategori. Mattis snekker er Olivers (etter hvert innbilte) rival i forhold til Petra, og han er med sin seksualangst på mange måter like impotent som Oliver. Olaus på Vangen er en slags konkurrent i egenskap av krøpling og utskudd, og han viser seg å bli den mest reelle trusselen mot Olivers selvbilde. I de to neste avsnittene vil jeg vise hvordan Oliver speiler seg i rivalene Mattis og Olaus, og deretter skal jeg ganske kort ta for meg speilingsforholdet mellom konsulene i småbyen, for å vise at disse mekanismene ikke bare gjelder Oliver og hans gelikere, men også innenfor de høyere sosiale lag.

4.3.4 Olivers speiling

4.3.4.1 Kastratenes speiling: Oliver og Mattis

I begynnelsen av romanen er Mattis snekker en reell rival, men snart skjønner leseren at han på mange måter er like impotent som Oliver, selv om Mattis' fysikk sannsynligvis er som den skal være. Etter ulykken bryter altså Petra forlovelsen med Oliver og går til Mattis i stedet. Så følger noen kostelige scener hvor Oliver selger Mattis både forlovelsesringen og dørene til tilbygget sitt (s. 16f). Noe senere *forlanger* han dørene tilbake, for så å selge dem videre før Mattis får besinnet seg (s. 28ff). Så skal Petra ha barn, og Mattis takler det ikke. Han mistenker Oliver for å være barnefaren: "Nei det er som jeg har sagt: at når de er av det slaget at næseborene går ut og ind på dem så skal du ha tak. [...] Ja nu kan du selv ha hende, sa han. Som du selv har laget hende til, sa han etterpå" (s. 34). Oliver på sin side tror selvfølgelig at Mattis er faren, men på dette tidspunktet har han ikke råd til å være kresen. De to impotente rivalene bytter altså ikke bare kjæreste, men også ringer og dører – mens kjæresten er gravid med en svært potent tredjepart. Senere, når Oliver og Petra er blitt gift (og Mattis' navn igjen er fjernet fra ringen), er det Olivers tur til å mistenke Mattis for å være etter Petra, og det er han som er hovedmistenkt hver gang Petra får barn, særlig de blåøyde. Han utvikler en voldsom sjalusi, og forfølger Petra rundt i byen. Hun er ironisk nok bare trygg for Olivers sjalusi når hun er hos konsulen (!), der hun hjelper til ved selskaper og lignende.

Noen år senere snus forholdet på hodet igjen. Mattis' gamle husholderske Maren Salt – som han senere gifter seg med – blir gravid, og Mattis vil kaste henne ut, men han er for bløt. Etter hvert som Mattis blir mer glad i Maren og ikke minst i det brunøyde barnet hennes,

kommer sjalusien tilbake. Oliver er Mattis' hovedmistenkte – og Petra sørger for å forsterke mistanken idet hun forteller Oliver at det går rykter i byen (som hun muligens selv har satt ut) om at det er han som er faren til Marens barn (s. 227ff). Kapittel IX i del 2 er i det hele tatt et nøkkelkapittel. Petras snedige snuoperasjon tar oppmerksomheten bort fra at hun selv er gravid for femte gang, og Oliver får en ny idé og et nytt kort på hånden: Han kan spille erotikker, og han behersker rollen så godt at han nesten tror på den selv: ”nynnet han? Kanske var han i denne stund lykkeligere end han hadde været i tyve år, kanskje kjendte han noget gjenoprettet i sig, en værdighet, et værd, så sig rehabiliteret gjennom et bedrag, midt i et falsk lys, men rehabiliteret” (s. 228). Petra setter ham riktignok på plass igjen da han blir for nærgående, men ikke verre enn at samtalen som begynte som et forhør, slutter med at Oliver – med nyvunnet selvtillit – lovpriser Petra:

han gik videre og ydet hende et slags anerkjendelse, han ymtet et par ord om at hun hadde en pokkers frodighet: mange og firti år og like galen!

Nå, sa hun halvt spøkende tilbake, er jeg nu god?

Du? ropte han. Jeg vet ikke din make, for eksempel. Og det må jeg si at du har det i dig, den ros skal du ha. For du har Gud fryde mig ikke opdaget kjønnet dit ved å titte efter det, sa han, du har det i dig (s. 230).

Både Petra og Maren får altså barn med konsulen, men Oliver og Mattis mistenker hverandre. Oliver må likevel ha en anelse om hvem barnefedrene kan være, siden han nærmest tiltvinger seg en jobb på konsulens pakkehus rett etter at barn nummer fire (som er brunøyd) blir født (s. 68ff). Likevel, det er kanskje bedre å være hanrei *med* jobb enn uten, og både Oliver og Mattis lærer seg etter hvert å leve med rollene sine.

De har også den samme barnekjærheten. Mens Petra og Maren flyr til vannposten eller til konsulen, sitter Oliver og Mattis hjemme med konenes barn. Det kunne ikke falle inn Mattis å late som om han var far til Marens sønn, men han er en snill og ettergivende mann, og han viser seg snart å være vel så omsorgsfull som Maren:

Han ligger og fryser! roper han til morn.

Fryser han?

Jeg vet ikke og jeg bryr mig ikke om å vite det. Det blir ikke min sak. Men du skal ikke la han ligge her og sulte.

Han sulter ikke.

Tror du han gråter for snøft ingenting? Slikt skal være mor!

Maren Salt hadde fundet at det svarte sig å føie snedkeren: Jeg skal gi han bryst, sa hun.

Og det litt ordentlig! forlangte snedkeren (s. 166).

I Olivers tilfelle er det i lange perioder (før han får pakkhusjobben) moren hans og Petra som skaffer mat og penger. De tradisjonelle rollene er byttet om: "Oliver han var den som hadde det beste lag med de små, og han hadde deres fulde hjerte igjen" (s. 179). For å si det med Kittangs ord, Oliver skaper *idyller* i hjemmet.⁶⁷ Når moren og kona er borte, sitter Oliver og småjentene og nærmest smugspiser godteri og kaker. Oliver forteller fra reisene sine og om ulykken. Småpikene synes synd på ham,

og de tre sitter der som tre kvindfolk.

Så pludselig tror de å høre nogen komme, farn skynder sig å rydde bordet, han kaster i siste øieblik to hele hveteboller i munden og sitter derpå urørlig med kjæverne. Å han er så utstoppet og ustyrtelig komisk med sit alvorlige ansigt og sin mund fuld av hveteboller. Blind alarm, ingen kom, de sammensvorne er frelst. Da gripes småpikerne av en gal morskap, de gjør farn spørsmål for å få ham til å snakke, de kitler ham i siden, trykker hans kinder, ler, ler så de kjiker. Farn må stige op på en stol for å tygge ut. Tre børn (s. 179).

Olivers tap av maskulin identitet resulterer altså ikke bare i en feminiseringsprosess. I et slags "ulovleg infantilt univers" er han "vekselvis Morsfigur (som gir oral tilfredsstilling med sine 'gotter og bakerbrød') og nytande barn".⁶⁸

4.3.4.2 Krøplingenes speiling: Oliver og Olaus på Vangen

Olaus på Vangen er byens andre krøpling, og han er verken kvinnfolk eller barn. Han mistet den ene hånden i en ulykke på småbyens skipsverft, og han er helt blå i ansiktet etter en sprengningsulykke. Også han ble, som Oliver, skadd mens han arbeidet for en av byens større menn. Begge skiller seg ut som krøplinger og utskudd i byen, men på hver sin måte. For øvrig har Olaus og Oliver svært lite felles, bortsett fra skamløsheten. Olaus er nemlig mann, til tross for sitt handikap:

Kryplingen har sin stolthet.

Men Olaus har også sin. Også han står der han står; har nogen set ham vike? Da Oliver og de andre forlater kaien er Olaus igjen, ikke for nogen anden ting i verden, men bare for å være den som ikke går. Et stivnakket og galt menneske, uten ondskap, men så sørgelig flåkjæftet. Han var drukkenbolt for livet, men lutet sig aldrig og tagg ikke om andet end tobak. Han var uhøflig og hilste ikke til byens ærede. Hans vældige helse tillot ham å sove hvorsomhelst, inde eller ute.

⁶⁷ Kittang: *Luft, vind, ingenting*, s. 239.

⁶⁸ Kittang, *ibid.*, s. 240.

Ikke en skipper, en doktor, en konsul, ingen av småbyens almindeligheter, men en havnesjauar med tobakspipe, et vrak med verdifuldt jern i, det var noget av et mandfolk i stakkaren (s. 184).

Olaus' nisje i "estime-markedet" er rett og slett trass og uavhengighet, to egenskaper som regnes som verdifulle gjennom hele forfatterskapet. Han er krøpling, men han klarer seg, og han klager ikke. Tvert imot ser det ut til at han nyter å vise det fram. Han er hele byens plageånd. Det at han står helt på utsiden av samfunnet, setter ham i stand til å lage problemer selv for "de fine". Han trenger ikke spille etter deres regler, for statusen hans kan uansett ikke bli lavere. Han jobber som sjauar på havna, drikker, banker kona (s. 24) – dette ser ut til å være ment som et positivt trekk, i den forstand at det er "mannlig" – og han bommer tobakk av hvem som helst, høy som lav, uten å takke. Olaus er lite opptatt av "De Andres" mening (om ham selv), men bidrar gjerne med å spre sladder og ydmyke andre offentlig. Særlig Oliver, som er lett å sette på plass. Det utarter etter hvert til en form for krøpling-duell:

De to kryplinger foragtet hverandre gjensidig og det er ingen tvil om at Olaus var den overlegne. Oliver visste det og kunde ikke bare sig for misundelse [...]. [...] Du kan ikke hjelpe dig selv i et og alt, du kan ikke engang træde i en nål. Jeg synes synd i dig.

Neivel, Olaus kunde ikke træde i en nål, det var netop en av de ting han ikke kunde. Han var heller ikke fin og skjægløs og kvindfolkagtig i ansigtet, tværtimot så var han benet og skarp i ansigtet, mørk av skjæg og av hudfarve, minerkruttet som var sprængt ind i hans kinder sat der for evig og vilde ikke lysne. Olivers ansigt det var glat og rundt som en barnebak, med hængende kinder og fugtig mund. Det var lite tiltrækkende ved Olaus, ved Oliver var det noget frastøtende. Å men det var allikevel han som hadde det store overtak, han hadde et listigere hode, et bedre omløb. (s. 185).

Speilingsforholdet mellom Oliver og Olaus er ikke like gjensidig eller "symmetrisk" som forholdet mellom Oliver og Mattis, siden Olaus ikke har det samme behovet for å speile seg. Mot slutten av romanen, når alle vet hvordan det er fatt med Olivers underliv, og Olaus sørger for å minne dem på det, er det Olivers "omløp" som avgjør duellen. Han krysser enda en grense ved å drepe Olaus. "Det kan ikke være annerledes, stundom går de over hverandre..." (s. 8).

4.3.5 Konsulenes speiling

De to krøplingenes stridigheter har igjen sitt speilbilde i småbyens høyere sosiale lag. Tiemroth påpeker hvordan Oliver og Olaus' konflikt er en mer elementær form av

borgerskapets ”indbyrdes prestigestridigheder, hvor alle er fjender, der lumsk søger at nedbryde respekten for hinandens omdømme for hver især selv at lyse som solen og hovere småligt og ondskabsfuldt, hvis det lykkes at overvælde modparten”.⁶⁹ Konsul C. A. Johnsen er definitivt småbyens ener, men han må nesten daglig kjempe for å beholde denne posisjonen. Én ting er de stadige angrepene fra doktoren og sakføreren (jfr. avsnitt 5.3.1.4), en annen ting er den økende konkurransen fra de andre kjøpmennene i byen, som også har fått konsultitler. Derfor er det stor stas i stua når Johnsen blir ”dobbeltkonsul” (s. 82). Konsul Johnsen er nemlig heller ikke særlig gammel i gamet; det er ikke lenge siden han bare var ”Johnsen på Brygga”. Han har giftet seg til startkapitalen sin, og er dermed en oppkomling, han også. Fortelleren har mer til overs for konsulen enn for fruene, som er fet, gul i huden, misunnelig og fæl, men ”byens tårn” er bare smågutten i forhold til Mack på Sirilund (økonomisk og erotisk makt) og Willatz Holmsen på Segelfoss (naturlig autoritet, verdighet). Derfor er det desto viktigere å gjøre alt riktig for å opprettholde posisjonen. Det gjelder å framstå som ”fin”, altså både rik og dannet, og det er strenge, men ikke alltid like klare regler for hva en konsul kan og ikke kan gjøre. Det beste eksempelet på Johnsens bestrebelser for å opprettholde estimen er episoden der skolebestyreren kommer for å be om et årlig stipend til Frank, Petras eldste sønn (s. 82ff). Konsulen liker å spille mesén både overfor kunstnere og studenter, selv om det overhodet ikke er naturlig for ham. Han spiller rollen fordi det passer inn i bildet han ønsker å skape av seg selv. For leseren bekrefter dette at han er oppkomling – i motsetning til Scheldrup, som ikke har samme behov for å være populær. Konsulen har ikke lyst til å bruke mer penger på Frank, og han er redd for at for mye hjelp til familien Oliver kunne ”misforstås”, men skolebestyreren snakker ham rundt og spiller på hans nyvunne posisjon som dobbeltkonsul. Dessuten kommer fruene til og gjør det enda vanskeligere å stå imot: ”Også fru Johnsen hadde vel nogen høitid i sindet i dag hun var blit dobbelt så meget som andre fruer, hun så over på manden og sa: Ja her må du vel træde til” (s. 84). Videre antyder skolestyreren at han også har tenkt å be andre pengesterke menn om å bidra til Franks utdanning. Trusselen om at andre skal høste anerkjennelse så å si fra deres eget bord, blir for mye for både herr og fru Johnsen:

Konsulen spør: Hvem andre hadde De tænkt å få med på dette?

De to konsuler Olsen og Heiberg –

Det synes jeg ikke, sier fruene.

Neinei, kanskje ikke. Så hadde vi tænkt på sakfører Fredriksen. Han eier Olivers hus, han måtte kunne skjænke dette hus til formålet.

⁶⁹ Tiemroth 1974, s. 258.

Men nu hadde konsul Johnsen sandelig fåt et såpas opsving i sig ved fruens holdning at han trak på akslen og sa: Åja en sån sakfører! Han går nu her og politiserer og vil ind på tingen, lat ham drive på med det, han duger vel ikke til stort andet.

Her smile skolebestyreren ærbødig og gav sin tilslutning. Men så nævner han Henriksen, at de vil prøve å få også Henriksen med.

Hva for en Henriksen? spør fru.

Henriksen på Værftet.

Nå han. Fruen staver sit navn Hendriksen iblandt.

Ja det er nu mindre å smile til, sier konsulen for å stagge sin kone.

Men fru Johnsen tåler vel ikke stort i dag, således tåler hun heller ikke å bli stagget, hendes mine stivner.

Konsulen fortsætter: Nei men det avgjørende er at det slet ikke er sagt hvormeget Henriksen har å gi bort.

Fruen passer på: Ja det vet nu ikke vi. Men vi omgås dem ikke (s. 84f).

Etter at fru har gått, fortsetter konsulen:

En årlig understøttelse ja. Det var nu forresten også det jeg mente med en håndsrækning. Har De talt med doktoren om denne sak?

Ja. Og han vilde være med efter ævne. Men han har vel ikke stort.

Nei hvad har han! Nei hør nu her, jeg kan likeså godt si det med en gang: jeg bestrider disse utgifter. De kan gå hjem og sove på det, skolebestyrer.

Å!

Det gjør jeg, gjentar konsulen og reiser sig. Jeg skal yde denne håndsrækning, denne årlige understøttelse, alene.

Skolebestyreren reiste sig også og mumlet overvældet: Her kjender jeg hr. konsulen igjen! (s. 85).

Jeg siterer en stor del av denne samtalen fordi konsulens kamp for estimen her trer fram i fortettet form: Fasaden skal opprettholdes for enhver pris, og konkurrentene må ikke slippes til på det samme ”markedet”. Johnsen kan ikke gjøre noe med at andre også har titler og tjener gode penger, men han kan opprettholde og styrke sin posisjon som den første og største, som den som *ter* seg som en konsul. Vi ser også at konsulen er noe mer opptatt av økonomi enn fru, mens hun på sin side er enda mer opptatt av å framstå som *fin*, koste hva det koste vil: ”Men vi omgås dem ikke.”

De andre konsulene kjemper naturligvis for å bli like store som Johnsen. Konsul Heiberg regnes tydeligvis for å være nest finest, på grunn av ansiennitet, men han er svært lite med i handlingen, og han er dessuten ikke videre rik (s. 253). Nestemann på rangstigen er Olsen, eller gryn-Olsen, som fru Johnsen ynder å kalle ham. Gryn-Olsens blir stadig latterliggjort av fru Johnsen, sannsynligvis fordi det er de som jobber hardest for å framstå som ”fine”, jfr. episoden med portrettene og de to silkekjolene (s. 113f). Dette betyr naturligvis ikke at Olsens er verre enn de andre. Det har vi bare fru Johnsens ord for, og de er

ikke mye verdt. Tvert imot ser fortelleren ut til å ha noe mer til overs for gryn-Olsens enn for Johnsens: Fru Olsen er ”en elskværdig dame, godhjærtet indtil rørelse og tårer, moderlig, med milde øine og skrånende pande” (s. 114). Olsen selv er ”med mer brask og bram, rund av småbyrikdom, en opkomling, en heldig spekulant. Det kunde more ham å sitte og synge revyviser og grimasere og så pludselig bli værdig og taus”, og han er ”godmodig og snil og meget forfængelig” (s. 114). Olsens er altså godmodige og snille, men svært forfengelige, og da særlig på vegne av sine to døtre som de lar ”vokse op til unytte og uartighet, til pynt og intetsigenhet” (s. 114).

Konsul Davidsen blir derimot sett på med mildere øyne av både fortelleren og de andre konsulene, fordi han ikke gjør seg finere enn han er:

Og med hensyn til Davidsen, sier konsulen, så er han av et helt andet slag: uten fordringer, uten kultur, men også uten naragtighet. Han er en arbeidsmand, han står ved sin disk og sælger grønsåpe. Jeg har fåt til overs for Davidsen (s. 113).

Davidsen står selv ved disken, og betjentene hans har arbeidsnever og kan behandle tauverk, etc. (s. 92). Han konkurrerer ikke på samme nivå som de andre konsulene. Han tjener penger, men prøver ikke å være ”fin”; dermed er han ingen umiddelbar trussel mot de andre konsulenes selvbilde, og fortelleren anerkjenner (som alle Hamsuns fortellere) alle som kan ta i et tak.

5 Kjønn og ikke-kjønn i *Konerne ved vandposten*

5.1 Kjønn = natur?

Kjønnsdrift og seksualitet er blant de sterkeste drivkreftene i småbyen i *Konerne ved vandposten* – og i forfatterskapet som helhet. Som i mange andre Hamsun-tekster er det også her én eller noen helt få som har potens i massevis, og som dermed reduserer flertallet av mennene til kastrater. Kanskje kan man kalle det *kjønnslig* eller *seksuell kapital*? De som får, får alt de vil ha, mens resten sitter igjen med – rester!

Kampen for estimen handler i stor grad om å være, eller framstå som, en god eller ”riktig” representant for sitt kjønn. Dette er naturligvis ekstra viktig for den kjønnsløse Oliver.

I dette kapittelet skal jeg vurdere de viktigste personene i *Konerne ved vandposten* ut fra det vi kan kalle en kjønnsmålestokk.

Det er åpenbart at det finnes et slags normsystem i, på tvers av og kanskje bakenfor Hamsuns skjønnlitterære tekster. Hva er riktig, hva er galt? Hvordan skal en mann være, hvordan skal en kvinne være? Ordene ”uopprindelighet”, ”uegentlighet” og ”unatur” går igjen i flere av tekstene, og det regnes alltid som noe negativt. Dette forutsetter at det også finnes (i hvert fall ideelt sett) noe *opprinnelig*, *egentlig* og *naturlig*. Om dette normsystemet uttrykker forfatterens mening, skal være usagt, selv om det i mange tilfeller kan virke slik. Det viktigste er at det *er* der.

Jeg vil i resten av denne oppgaven forsøke å nærme meg disse normene. Visse persontyper og egenskaper peker seg ut i den ene eller andre retningen, og min intensjon er å peke ut og systematisere noen av disse. Utgangspunktet mitt er *Konerne ved vandposten*, og temaet mitt er først og fremst kjønn, men dette henger uløselig sammen med andre former for uopprinnelighet. Graden av ”opprinnelighet” eller ”uopprinnelighet” tilsvarer til et visst punkt graden av kjønnsdrift eller fraværet av det samme, men det er slett ikke bare snakk om å ha *kjønnsdrift*; det handler om naturlighet. Sånn sett kommer for eksempel en ”sunn” figur som Abel godt ut av det på en tenkt naturlighetsskala, selv om det ikke sies noe eksplisitt om kjønnslivet hans.

5.2 Erotikken i *Konerne ved vandposten*

Konerne ved vandposten er sannsynligvis den av Hamsuns romaner som tydeligst tematiserer seksualitet og forplantning. Men, som Kittang sier det,

samstundes er det erotiske temaet utforma på ein særeigen måte. Erotikken er knytt til berre eit fåtal av personane (konsulen, Scheldrup og sakføraren på den eine sida, Petra, Maren Salt og fru Henriksen på den andre); og den lever sitt løynde liv, fortrent frå romanens overflate.⁷⁰

Særlig konsul Johnsen, men også Scheldrup og sakføreren, sprer genene sine rundt i byen. I kraft av sin makt og posisjon kan de forsyne seg bortimot fritt av stedets kvinner. Det er all grunn til å tro at det finnes langt flere brunøyde barn i byen enn de seks vi får høre om. Borgerskapets erotiske utbytting av underklassen var jo ikke noe ukjent tema i den realistiske

⁷⁰ Kittang, s. 221.

litteraturen på 1800-tallet, men, fortsetter Kittang, ”det kritiske aspektet ved motivet er nøytralisert ved den ambivalensen som pregar holdninga til Den Erotiske Fribyttaren”, og ”det erotiske maktmennesket [er] skildra med både avstand og fascinasjon, slik at den sosiale indignasjonen fordoblar seg i beundring for erotikarens virilitet”.⁷¹ Fascinasjonen blir forsterket ved bruken av kontrastfigurer.

Kastraten Oliver og nesten-kastraten Mattis har jeg tatt for meg ovenfor, men de er slett ikke de eneste impotente figurene i romanen. Faktisk er de fleste personene, menn som kvinner, rammet av en eller annen form for sterilitet, enten fysisk eller i overført betydning. Også de som gifter seg, gjør det oftest enten av økonomiske årsaker eller for å heve sin sosiale status: ”[O]veralt er kjærleik, familieliv, seksualitet og avl definitivt avspalta frå kvarandre”, skriver Kittang.⁷² I de neste avsnittene vil jeg dele personene i romanen inn i kategoriene *kastrater*, *erotikere* og *sunne figurer*. Den siste kategorien høres kanskje litt pussig ut, men noe av det mest påfallende ved *Konerne ved vandposten* er jo nettopp mangelen på lyspunkter. Det finnes ingen entydig positivt skildrede personer i romanen (*kanskje* med unntak av Abel – noe jeg kommer tilbake til nedenfor), så inntil videre er ”sunne figurer” det nærmeste vi kommer noe ideal. Kastratene er uttrykk for unatur, de sunne figurene nærmer seg det motsatte, altså natur, mens erotikerne står i en tvetydig mellomposisjon. Hvis målestokken var en ren kjønnskala, måtte erotikerne vært et ytterpunkt, men det er den altså ikke.

5.3 Kategorisering av personene i *Konerne ved vandposten*

5.3.1 Menn

5.3.1.1. Kastrater

Oliver er, som nevnt ovenfor, den mest ekstreme kastraten i forfatterskapet, og sannsynligvis den eneste som er fysisk kastret. Vi vet ikke så mye om hvordan han var før ulykken, men de korte beskrivelsene vi får (”kraftkar og vågehals” og Napoleon-sammenligningen på side 10), antyder at det ikke var noe galt med ham, bortsett fra at han allerede da hadde en trang til å

⁷¹ Kittang, *ibid.*, ss.

⁷² Kittang, s. 223.

vis seg, som da han kaster rosinene i land fra dampskipet *Fia* like før avgang, og kremmerhuset sprekker (s. 11f). Videre hadde han fremtidsplaner: Han hadde samme år utvidet huset og lagt nytt tak (s. 10). Med andre ord, vi må anta at det er ulykken, den fysiske kastrasjonen – og ingenting annet – som ødelegger Olivers maskulinitet. På denne måten har Oliver, til forskjell fra mange andre av romanpersonene, en unnskyldning for tilstanden sin, og det er vel også derfor han får en viss sympati fra fortelleren.

Mattis snekker er like mye kastrat som Oliver, men neppe fysisk. Han er litt treg av seg, og ikke så lite naiv, men snill og rettferdig. ”Totalt ungar” kaller fortelleren ham (s. 75). Mattis’ viktigste funksjon ved siden av å sette Oliver i relieff, er å beskrive Petras og Marens seksualitet. Han lar seg stadig skremme av, og hisser seg stadig opp over, sexdriften deres – eller kanskje snarere over det faktum at de ikke skjuler den. Hele fem ganger omtaler han de to kvinnenes nesebor: ”For når en pike er av dem som står og puster og har dirrende nesebor så skal du ha tak!” (s. 13), ”når de er av det slaget at neseborene går ut og ind på dem så skal du ha tak” (s. 33), ”De går og blåser ut gjennom neseborene som foler” (s. 120), ”Gå og vifte med neseborene akkurat som med kaninører når hun er i støvets år og alder” (s. 140) og ”de har disse neseborene som vinker og vinker” (s. 232). De to første utsagnene gjelder Petra; de tre neste gjelder Maren (men sannsynligvis også Petra). Det er verdt å merke seg at han i fire av fem tilfeller omtaler disse kvinnene i flertall, som om den utilsørte kåtskapen som han finner så forargelig, gjelder en viss *type* kvinner. I det ene tilfellet lirer han også av seg den alltid like aktuelle frasen ”Nei nu for tiden!” (s. 120), så det er vel rimelig å anta at det er moderne kvinner som sådan han sikter til.

Mattis og fortelleren (og muligens forfatteren) ser her ut til å være skremt av kvinnesaken og de nye kjønnsrollene. Kastratene Oliver og Mattis er uttrykk for en nivellering av forskjellen mellom kjønnene. Britt Andersen har nok rett i at romanen blant annet er et angrep på, eller i hvert fall en kommentar til kvinnesaksdiskursen i samtiden, men jeg kan ikke se at den ”retter sin kritikk referensielt ut i verden” i den grad Andersen hevder at den gjør.⁷³ Dette kommer jeg tilbake til i avsnittet om doktorfruen. Siden Oliver og Mattis er mye omtalt tidligere i oppgaven, skal jeg ikke bruke mer plass på dem i dette avsnittet.

Henriksen på verftet er en annen kastrat, kanskje både fysisk og i overført betydning. Han drikker tungt, og dette benytter konsulen seg av. Etter hvert blir det nok også omvendt: Henriksen drikker fordi kona er utro. Konsulen gjør også Henriksen til hanrei, og fru Henriksen får to brunøyde barn før hun dør, bare noenogtredve år gammel. Henriksen later

⁷³ Andersen, s. 215.

som ingenting. Vi vet ikke sikkert om han vet hvordan det henger sammen, men helt uvitende kan han ikke være, siden konsulen tydeligvis har støttet verftet økonomisk i mange år. Da Scheldrup tar over farens forretninger etter fallitten, sier han opp "[d]en mystiske affære med verftet":

Se, det var vel en liten ordning som var kommet istand mellom avdøde fru Henriksen og konsulen i sin tid, for meget lang tid siden, mens fru en endda gik spillevende om på jorden og var bare lit over tredive år. Slik var det vel (s. 258f).

Om dette er en "ordning" fru Henriksen (eller for den saks skyld herr Henriksen) har tatt initiativ til, vet vi ikke, men vi kan i hvert fall anta at konsulen ikke støtter et skipsverft økonomisk uten å få noe igjen for det. Jeg kommer tilbake til fru Henriksen og konsulens forhold nedenfor.

5.3.1.2 Erotikere

Dobbeltkonsul C. A. Johnsen, "byens tårn", er i høyeste grad potent, på alle måter. Hans erotiske liv blir sjelden eller aldri beskrevet eksplisitt, men det skinner tydelig igjennom at konsulen er det Kittang kaller en erotisk fribytter: "Pokker til fyr den dobbeltkonsul" (s. 286). Konsulen har i en halv mannsalder gjort kystbyens menn til hanreier – og kastret dem symbolsk – gjennom sine seksuelle eskapader. Oliver har han også kastret i bokstavelig forstand. Doktoren er ute etter å ta ham for alle de brunøyde barna rundt i byen (dette kommer jeg tilbake til i avsnittene om doktoren og doktorfruen). I tillegg til Petras tre og Marens ene, får fru Henriksen to brunøyde barn, men det finnes helt sikkert flere.

Men konsulen er ikke alltid, og har slett ikke alltid vært, like suveren og potent; han er oppkomling, han også. Han blir utnevnt til konsul i et kort tilbakeblikk på romanens første side. Dette skjer seks til åtte år før dampskipet *Fias* første seilas (s. 8). Det er ikke lenge siden han ble kalt Johnsen på Brygga, og han giftet seg som sagt til startkapitalen sin. Nils Magne Knutsen sier det slik i etterordet til Den norske bokklubbens utgave av *Konerne ved vandposten*: "Som vanlig i sine romaner har Hamsun et særlig skarpt blikk for de usikre

oppkomlingenes behov for å pynte seg med utvendige statussymboler. (Forfatteren var jo selv oppkomling og visste hva han snakket om. [...]).”⁷⁴

Titler, portretter og ordener er nå så sin sak, men det viktigste er her som så ofte ellers *pengene*. Etter at dampskipet *Fia* har gått ned uforsikret og falllitten tilsynelatende er uunngåelig, ser vi en stund en helt annen konsul: ”hans hår var intet imot før, hans øine uten glans, dagene uten fred, nätterne uten glæde” (s. 258). Det er med andre ord oppkomlingens usikkerhet som melder seg når finansene ikke går konsulens vei. Hele byen blir rammet når dens kraftsentrum plutselig blir kraftløst: ”Det hadde virkning vidt omkring, det drog i alle byens lemmer, doktoren mærket det i sin praksis, værftet stanset” (s. 251). Nærmest panikkslagen selger konsulen landstedet sitt til gryn-Olsen, som nå er rikest i byen. Fru Johnsen og Fias diskusjon viser hvor liten betydning status og ”kultur” har når pengebingen er tom:

Gryn-Olsens, konsul Olsens, har jo bedre råd nu end vi har.

Men de har ikke kultur, sa Fia trøstende.

Nei. Men de er så rike. Tænk, nu har de fåt krystal skylleskåler! (s. 255f).

Men konsulen tar altså makten tilbake, og mot slutten av romanen er han sitt gamle jeg igjen: ”han er kanskje blit hæftet med opgjøret, eller han har hat en liten sjau med opvarningspiken, pokker tro ham, dobbeltkonsulen er stor mand og dirigerer meget” (s. 285).

Kittang kaller konsulen en ”skrøpeleg myteberar”: erotomanien hans springer også ut av ”eit umåteleg behov for sjølvhevdning, som ikkje berre har erotiske, men òg sosiale og økonomiske grunnar”.⁷⁵ Også erotikken til konsulen handler altså i stor grad om fasade. ”Et faldent tårn, han? Et gjenreist tårn”, sies det om konsulen i det avsluttende tablået på kaia (s. 285). Ved siden av den åpenbare falliske tolkningen, ser Kittang tårnet som et bilde på ”det monumentale Eg’et som konsulen heile tida strevar med å identifisere seg med – den fasaden han vender utetter mot verda både i innleiings- og avslutningstablået, men som stadig trugar med å forvitte i dei mellomliggande sekvensane”.⁷⁶ Det er altså ikke bare Olivers estime som kan kalles ”falsk potens”. Tårnbildet er ikke ulikt den ”reisning” Oliver får når han har penger (s. 214). Kittang fortsetter med psykoanalyse, og påpeker at ”sekvensen barn/pengar/penis dannar ei rekke av utskiftbare symbol i det umedvitne”.⁷⁷ Det å ha barn vitner om potens;

⁷⁴ Nils Magne Knutsen: ”Etterord”, s. 331 i Knut Hamsun: *Konerne ved vandposten*, Den norske bokklubben, Oslo 1999.

⁷⁵ Kittang, s. 224.

⁷⁶ Kittang, s. 224.

⁷⁷ Kittang, s. 237.

penger er en kompensasjon for potens. Konsul Johnsen ønsker seg så mye som mulig av alt, og hva som er en erstatning for hva, spiller egentlig ingen rolle.

Konsulens sønn Scheldrup må nok også kalles en erotikker. Siden fortelleren stort sett nøyer seg med hint, er det vanskelig å si akkurat hva som har foregått mellom Scheldrup og Petra. Man må anta at de har hatt en seksuell forbindelse – blant annet på grunn av ørefiken Petra gir Scheldrup utenfor dansesalen – men vi kan ikke vite det. Scheldrup kan være far til Abel og kanskje det yngste brunøyde barnet, men det kan like godt være konsulen selv. Uansett, Scheldrup Johnsen ser ut til å fortsette der C. A. Johnsen er på vei til å slippe, både på det økonomiske og det erotiske feltet. Han er av en nyere skole enn faren; hardere, mer effektiv. Tankegangen hans er ”amerikansk” og moderne. Scheldrups status skal bygges på profitt, ikke på å bli godt likt. Derfor lar han seg heller ikke presse av doktoren eller Oliver.

Etter dampskipet *Fias* forlis gifter Scheldrup seg med en av gryn-Olsens døtre. På dette tidspunktet er gryn-Olsens i hvert fall tilsynelatende rikere enn Johnsens (s. 255f), så Scheldrup bidrar også på denne måten til å redde familiens økonomi:

Det kom for en dag at den gode Scheldrup slet ikke var bare forretning – var han vel? Hans hjerte kunde jo løpe av med ham. Han gik en middagsstund på hjemkomstvisit til gryn-Olsens og kom derfra som forlovet mand. Grep han så ikke ind! (s. 259.)

Ikke minst styrker han sin egen posisjon i forretningen, så lenge det varer. Mye tyder på at Scheldrup har prøvd å tvinge faren i bakgrunnen av forretningen for å overta makten selv. En ”fuld og herlig” Olaus roper det ut på kaia rett før de nygifte går i land fra postbåten: ”Scheldrup, den spissnæsen, han hadde assureret båten selv og stak pengene i sin egen lomme” (s. 287). Ekteskapet er sannsynligvis et element i denne planen. Dobbeltkonsulen giftet seg jo også til formue i sin tid. Som far, så sønn. Dette gjør for så vidt ikke Scheldrup (eller faren hans) til en verre spekulant enn de fleste andre i byen. Nesten alle spekulerer; alt er butikk.

5.3.1.3 Sunne figurer

Noen få av mennene i boken ser ut til å ha et sunnere, mer naturlig eller ”opprinnelig” forhold til kjønn, seksualitet og ekteskap. Deres seksualitet er heller ikke skildret eksplisitt, men de vanlige sunnhetsstegnene er til stede. De er alminnelige, arbeidsomme og relativt jordnære

menn som ikke bryr seg nevneverdig om hva andre mener om dem, og de gifter seg med kvinner som ser ut til å være dugelige koneemner. Nå er det nok sånn at alle speiler seg, men noen gjør det definitivt mindre enn andre.

Abel er nok bokens sunneste figur; det er i hvert fall tydelig at det er ment slik. Som barn er han en villstyring og en "bandit" (s. 66). Sammen med kameraten Edevart stjeler han både de voksne fiskernes fisk og gryn-Olsens kaffe, og på den måten tjener han sine egne skillinger fra han er ganske liten. Det hele er relativt uskyldig, og fortelleren bifaller Abels viltre oppvekst og hans testing av grenser. Han er snill og velmenende, og han blir tidlig en flink arbeidskar. Han frir til naboenta Lillelydia flere ganger; den første gangen er han bare tolv år gammel. Lillelydia, som er enda yngre, sier naturligvis nei:

Det var hans værste øieblik. Ikke fordi han tvilet på svaret, hun vilde si ja med en gang, så meget hadde de da hat sammen i livet. Men da hun hadde hørt hans ærend engang til rynket hun brynene og sa nei. Blankt nei.

Han så undersøkende på hende, om hun var ædru (s. 78).

Skildringen er riktignok komisk, men allerede her får leseren et signal om hvor forskjellige Abel og Lillelydia er. Abel tar for gitt at hun vil svare ja, siden de både liker og kjenner hverandre, og slik fortsetter det hver gang han frir. Man kan nok kalle dem en slags ungdomskjærestere, for eksempel får Abel innimellom sneket seg til et og annet kyss (blant annet på s. 163), men Abel tar hele tiden forholdet mer alvorlig enn Lillelydia. Som vi snart skal se, har hun helt andre kriterier til potensielle friere.

Abel er lite opptatt av "estime" i betydningen "falsk potens" (jfr. Kittangs definisjon, sitert ovenfor). Han ønsker selvfølgelig også å bli anerkjent, men ikke som noe annet og "finere" enn det han er. Han skryter riktignok på seg både alder og posisjon overfor Lillelydia, for eksempel sier han som sekstenåring at han er "[t]re og tyve år og tre måneder" (s. 223), men dette er bare ungdommelig iver. Endelig avslag får han først mot slutten av romanen. Abel frir igjen, og de snakker enda en gang forbi hverandre: Han snakker om damphammeren sin; Lillelydia snakker om motehandelen hun jobber i. Abels pågåenhet og manglende forståelse for hennes ambisjon om å klatre på den sosiale rangstigen, irriterer henne nok til at hun sier hva hun egentlig mener:

Jeg forstår ikke at du tænker det! At du tror jeg vil det!

De talte mere om det fra begges sider, hun måtte næsten le av ham, sa hun. Det ble alvor av, han fik tilsist meget tydelig svar, det kunde ikke undgås at hun endog gav ham nys om hvad slags far og mor han hadde.

Så var det jo ingen råd for ham, han tidde (s. 277).

Abel har helt tydelig fortellerens sympati hver gang han frir, selv om resultatet ikke blir som forventet. Abels tanker om giftermål er uttrykk for noe naturlig; det er ikke Abel, men Lillelydia det er noe galt med. Til slutt, etter å ha fått det siste, knusende avslaget fra Lillelydia, finner han seg en kone annetsteds:

Han fik ikke netop den han vilde ha hat, men en pike utenfor byen, stor og mild, Lovise, datter på en gård. Hun var på hans egen alder, det blev et ungt par, men begge med gode armer og med bredde over brystet. Det kunde ha gåt Abel værre, denne galning og sorgløse fyr (s. 276).

Tiemroth og Kittang ser ut til å være enige om at Hamsun ikke har vært helt heldig med fremstillingen av Abel.⁷⁸ Han er åpenbart ment som en kjernesunn fyr, en kontrast til all uopprinneligheten i byen. Oppvekstskildringen bærer preg av idyll; Trygve Braatøy kaller ham "Nagel slik som han ser ut gjennom bestefars briller".⁷⁹ Eller, som Kittang sier det: Abel representerer "den sorglause, men samstundes kvilelause eksistensforma som hører barndomen til".⁸⁰ Som gutt blir han beskrevet slik: "Var det noget drømmende og en viss værdighet over Abel? Ikke spor. En ekorn så liten og lynsnar, å en galning, alle hans lemmer var i uro" (s. 52). Likevel blir han senere i ett tilfelle plassert i en "nyromantisk", nettopp drømmende naturscene: "Han ser store sletter med dyr på, ser byer, skoge, hav, uendeligheten, tidsaldere –" (s. 130). Like etter blir han bitt av en hoggorm.

Kittang leser denne episoden som en symbolsk speiling av hovedmotivet, nemlig Olivers kastrasjon.⁸¹ Det kan jeg være enig i, og det gjør nok Abel til en tvetydig person, men jeg har ikke behov for å gjøre ham mer mystisk enn han er. Rastløs som han er, har han drømt om å dra til sjøs, slik som kameraten Edevart allerede har gjort, men han blir: "Abel vilde ta hyre. [...] Abel blev" (s. 128). Han trives for godt hos smeden, med arbeidet og etter hvert med å høre hjemme et sted – og ikke minst med at Lillelydia bor like ved. Han stanser på sett og vis opp, selv om han er en vandrernatur. Den ulykkelige Nagel omtaler jo seg selv som en stanset vandrør. Han var "indfanget av en tung vindstille, den lille krydser" (s. 79).

Abel gifter seg altså ikke av kjærlighet. Når han ikke får den han vil ha, tenker han praktisk. Én ting er at familien hans har mistet alle inntekter etter at Olivers fysiske tilstand

⁷⁸ Tiemroth, s. 263; Kittang, s. 246ff.

⁷⁹ Braatøy 1954, s. 146.

⁸⁰ Kittang, s. 246.

⁸¹ Kittang, s. 249.

ble kjent: ”den dag da farn fortalte at han han var blit brødløs foresatte han sig vel å handle” (s. 276). Sånn sett kan valget Abel gjør, sammenlignes med det Scheldrup Johnsen gjør. Begge gifter seg delvis for å hjelpe familien økonomisk. Men viktigere er forskjellen på Abel og en del andre figurer, særlig i det tidlige forfatterskapet. Abel nekter å gå til grunne på grunn av håpløs kjærlighet. På denne måten ligner han Oliver mer enn han ligner Nagel eller Glahn. Kanskje er det Abels livsvilje som avgjør saken? Det er menneskestoff i ham også.

Nabogutten Edevart havner i samme kategori. Han er Abels viltre barndomsvenn og Lillelydias bror. Han drar tidlig til sjøs (noe også Abel planla å gjøre) og forsvinner lenge ut av handlingen. Når han til slutt kommer tilbake og gifter seg med en av Abels søstre, er funksjonen hans først og fremst å kontrastere og korrigere sin egen søster:

Hvad slag! sa han uendelig forbauset. At hun har en slik mor og slettes ingen far, hvad skjeller det mig? De forklarte det videre og gjorde det rigtig indlysende for ham, men Edevart han var sjøgut og frisk kar og forelsket, han gav pokker i sladder og alt som han ikke kunde se med blotte øie, sa han. De fortalte ham tilslut at heller ikke Lillelydia hadde villet gå inn i den familje og ta Abel. Men det skulde hun ha gjort! svarte Edevart (s. 278f).

I dette lille avsnittet får den perifere bipersonen Edevart æren av å gi et slags fasitsvar på hva som *ikke* burde telle når ektefeller skal velges.

Under tvil regner jeg også smed Carlsen som en sunn figur, selv om han blir en sentimental gammel mann (jfr. avsnitt 3.2.3). Han har hele syv barn; i tillegg blir han en farsskikkelse for Abel, som jo på et vis har to mødre hjemme. Smed Carlsen har sannsynligvis vært nokså lik Abel som ung; en frisk, sunn arbeidskar som har prøvd å oppdra barna sine så godt han kan. Flere av dem vokser opp til å bli like ”vanartede” som postmesterens sønn (to av dem er medskyldige i postranet), men fordi smeden verken er kravstor eller grublende, tåler han nederlaget langt bedre enn postmesteren.

5.3.1.4 Tvilstilfeller

De fleste mennene i romanen har et unaturlig syn på kjønn og erotikk, uten at de nødvendigvis kan kalles kastrater. Jeg er usikker på om apotekeren kan kalles en kastrat, siden han er en svært perifer figur som vi nesten ikke får vite noe om, men det er definitivt noe usunt og veldig lite maskulint over ham. Han er gift, men barnløs (noe som er suspekt i seg selv), og

han er blitt gammel før tiden. Han innehar mange av de typiske negative fysiske attributtene: ”Han er liten og nervøs, blek, næsten uten skjægvekst, en formuende mand, gift, men ungkarlslig og barnløs, flekket på klærne, luktende av medikamenter og tobak” (s. 94). Dessuten er han feig. Doktoren får apotekeren med når han skal konfrontere konsulen, men konsulens autoritet – og et tilbud om en kasse madeira – er nok til å ta motet fra apotekeren:

Kom så, doktor! Vi kan ikke hæfte konsulen lenger.

Jeg står og ser på børnene herute, sier doktoren uten å forhaste sig og uten å vende sig. En liten pike med brune øine også, det er visst en av Olivers. Så vender han sig og sier direkte til apotekeren: Synes De ikke her begynner å bli mange brunøiede børn i vår by?

Apotekeren viker: Så? Nei det vet jeg ikke.

Og nu igår kom et nyt eksemplar.

Apotekeren fremdeles vikende, men nervøs og forhippet: Et nyt eksemplar igjen? Ja hvad skal man si! (s. 95).

Stort mer vet vi ikke om apotekeren, men når en så ubetydelig biperson er utstyrt med så karakteristiske egenskaper, faller det i hvert fall denne leseren naturlig å se på ham som et eksempel på kjønnsløshet og unatur.

Doktoren vil heller ikke ha barn, og han synes tydeligvis ikke alltid noe om at andre får det heller. Han har satt seg fore å kartlegge den illegitime avlen i byen, dels av vitenskapelig interesse, men mest for å ramme konsulen, som han og fru misunner. Han har åpenbart et seksualliv, men holdningene hans er usunne. Blant annet utfører han abort på sin kone (s. 241). Mange av doktorens og postmesterens diskusjoner dreier seg om avkommet. Som nevnt i avsnitt 2.3.3, har postmesteren stor tro på avkommet, mens doktoren ikke synes dette er noe særlig til verden å bli født inn i. Doktoren sier et sted om postmesteren: ”Avkom! sier han og glæder sig over sine børn. Han er idiot” (s. 172). Avlstematikken blir en viktig del av deres idékamp, og det er ingen tvil om hvem fortelleren sympatiserer med. Konsul Johnsen får sette doktoren på plass: ”Jeg konstaterer at doktoren personlig holder på menneskenes utryddelse, men Deres håndverk, Deres levebrød er å hindre utryddelsen” (s. 58).

Britt Andersen hevder at doktoren gjennom kartleggingen av ”den illegitime avlen” i byen og undersøkelsen av Olivers underliv er en representant for arvelighetsforskningen og samtidens rasehygienisk orienterte leger.⁸² Det stemmer nok, men det handler også – og først og fremst – om misunnelse. Doktoren vil ramme konsulens estime. Han vil heve seg selv ved å sverte konsulen, som ikke anerkjenner ham. Doktorfruen støtter ham, blant annet fordi hun ikke tåler at fru Johnsen har råd til å pynte seg med dyre ringer (s. 91).

⁸² Andersen, s. 220ff.

Det er noe kastrataktig over Frank også, noe livløst, men han får jo barn, så helt kastrert er han ikke. Ironien er at han blir gift med Constance Henriksen, som sannsynligvis er hans egen halvsøster. "[B]lod er tykkere end vand" (s. 292), skyter fortelleren inn når Oliver leverer fisk til "svigerdatteren", og antyder blodskam. Dermed er Franks ekteskap og familieliv også en perversjon. Likevel, Franks unatur manifesterer seg tydeligst i hans manglende evne til å oppleve sterke følelser (jfr. avsnitt 4.3.2.1).

Sakføreren er definitivt ikke kastrat, siden han får to barn med Petra, men han vil gifte seg til status og penger, og har således et unaturlig syn på ekteskapet. Han er en sjarmløs og forretningsmessig sosial klatrer, attpåtil er han venstremann og "nytte-tenker". I kraft av sin posisjon får han det han vil ha av Petra (og sikkert av andre), men han har ikke hellet med seg i de øvre sosiale lag. Sakføreren spekulerer i kjærlighet, han spiller på to hester, men får verken Fia Johnsen eller frøken Olsen. Han politiserer også i kjønnslivet, som i denne samtalen med frøken Olsen:

Sakføreren begyndte jo altfor eftertrykkelig, den bonde, den stut: Samvirke, sa han, om det altså kunde bli tale om samvirke mellem dem? Hadde hun tænkt det over? [...]

Han utvikler nærmere hvorledes han hadde tænkt og tænkt på hende i disse to år – ja hun hadde kanskje glemt ham i denne tid, men han hadde intet glemt, han kunde henvise til bilagene, hans to brever. Alt han hadde uttalt ved deres foreløpige konference var gjentat i brevene og det gjaldt endda. Altså frøken, nu var spørsmålet dette: er det litt forståelse og tilbøielighet på begge sider? (s. 247).

Sakføreren prøver å forhandle seg fram til et godt ekteskap ved hjelp av juristspråk ("samvirke", "bilagene", "konferance"), og sånt straffer seg naturligvis. Det hjelper ikke at han blir stortingsmann og statsråd, medlem av "landets forældremøte" (s. 111). Kjærlighet er ikke jus.

Skolebestyreren er som en gammel utgave av Frank, bortsett fra at han ikke er gift. Han er en usunn filolog, en livsfjern type det finnes svært mange av i forfatterskapet. Han velger teori og tankespinn på bekostning av det virkelige livet, og får lite sympati av fortelleren. Det blir ikke sagt noe eksplisitt om seksualiteten hans, men det trenger jo ikke nødvendigvis bety at han ikke har noen.

Noe av det samme kan sies om den virkelighetsfjerne postmesteren, som også har filosofert seg bort fra livet, men han har altså barn. Kjønnsmessig sett er han for så vidt sunn nok, men det viser seg altså – ikke minst på grunn av den ene sønnens svik – at han er livsudyktig.

Resten av mennene i romanen har mindre relevans i forhold til romanens kjønnsstatistikk. Kasper, som først er sjømann, får seg etter hvert jobb på verftet for bedre å kunne kontrollere konas sexliv, uten at det ser ut til å hjelpe stort. I motsetning til kastratene Oliver, Mattis og Henriksen går han til det skrittet å banke henne opp. Kasper er altså enda en mann som kommer til kort overfor konas drifter, men vi vet ikke nok om ham til å kunne sette ham i kastratkategorien. Olaus slåss også med sin kone (s. 24), men han er, som sagt, definitivt ingen kastrat, og kona hans vet vi ingenting om. Vi får heller ikke vite noe om kjønnslivet til de andre konsulene, bortsett fra at både Heibergs og Olsens har barn.

Fortelleren morer seg også litt over Jørgen fisker, som ikke forstår Olivers seksuelle hentydninger, men Jørgen er sunn nok, han er bare blitt så gammel at han har glemt hva kjønn er:

Nei Jørgen han var over sytti år, gift med Gammelldia, rivjærnet, far til tre store damedøtre, han hadde fått næsten mælkeøine, han visste ikke – husket ikke. Hvorledes gal? sa han. Han utlot sig med at det også var mangt et kvindfolk som kunde være gal og sint (s. 235).

Det samme gjelder Martin på Heia som er enda eldre enn Jørgen; de er bare to av de i Hamsun-sammenheng vanlige eksemplene på at alderdommen før eller senere innhenter oss alle.

5.3.2 Kvinner

5.3.2.1 Kvinnelige ”kastrater”/kvinnelig unatur:

Frøken Fia Johnsen, dobbeltekonsulens forkjælte datter, er en hamsunsk ”halvkunstner”. Hun illustrerer indiske eventyr, dekorerer tallerkener og kopierer bilder i Nasjonalgalleriet. Kunstneren Fia og filologen Frank, som altså er halvsøsken, speiler hverandre: de har alltid blitt hjulpet opp og fram av andre. De gjør ingenting av nødvendighet, risikerer ingenting. I en viss forstand lever de bare halvt. Fia er pen, dannet og sannsynligvis måtelig flink, men mangler kunstnerisk temperament. Hun har ingen drifter, verken seksuelle eller kunstneriske:

Hun var nu godt ute i årene, ferskenhuden i hendes ansikt var ikke lenger frisk, hun var overmoden, det begynte å bli noget efterlatt ved damen. Hun hadde passert alle sine år uten å lykkes, men også uten å mislykkes, intet hadde været istand til å ændre hendes sind, hun var upåvirkelig og henrivende selvsikker. At hun ikke hadde fareet vild kom av at hun overhodet ikke for. Hvorfor skulde hun fare? Hun var så skikkelig og så stengt. Hendes kjærlighet og hendes morskald gav sig utslag i billedmaling, hun hadde hele tiden hat råd til denne sysel, hun malte verken av ytre eller indre nødvendighet, men hun malte. Ingen så hende nogensinde græmme sig over sig selv, hun feilet ikke, gjorde ingen ondt, ødslet ikke, hun talte pent, nei. En dag kunde hun ha spurt himlen over sig og jorden under sig: er jeg nogen? er jeg noget? Det skulde hun bra spørre om! (s. 256).

Fia er en type kvinne som går igjen gjennom hele forfatterskapet: kvinnen som sitter hjemme og sparer seg helt til hun blir halvgammel. De fleste gjør dette fordi de venter på en mann som er god nok for dem; Fia gjør det fordi hun ikke forstår hensikten med å finne seg en mann overhodet. Siden familien er så rik, trenger hun ikke noe godt gifte, og hun har tydeligvis aldri hatt verken kjønnsdrift eller noe ønske om barn. Hun beskrives som kjønnsløs tvers igjennom, og er kanskje det grelleste eksemplet på kvinnelig unatur i hele forfatterskapet.

Fia avviser alle sakførerens tilnærmelser, og da Berntsen, farens krambodsbetjent og høyre hånd, frir etter fallitten, ler hun bare (s. 253). På dette tidspunktet vet hun ikke at huset Johnsen (tilsynelatende) er fallitt. ”Jeg har ti andre om jeg vil”, sier hun til venninnene, men ”[o]m jeg ikke hadde en eneste anden så tok jeg ingen herfra byen” (s. 253). Så får hun vite hvor galt det står til med økonomien, og at foreldrene ville godkjent giftermålet. Hun tilbyr seg overfor moren å revurdere Berntsens tilbud (s. 257), men hun slipper å ofre seg, siden Scheldrup kommer hjem og ordner opp i forretningene.

Fallitt er ille nok, og Fia kan leve med at kunstnervennene hennes mener hun er ”et koldt menneske” som ikke ”kunde [...] elske og ikke sparke op”, men når hun får høre at også bildene hennes mangler ”glo” (s. 254), tar hun det tungt. Etter å ha fått trøst av moren, prøver hun seg på noe som vel skal forestille et brunstig vrinsk, og fortellerstemmen osrer av forakt når den personifiserte unaturen *spiller* natur:

Fia foregav oplagthet, ho, hun sparket litt bakut som om hun var ikke så lite fuld av dårskap, slet ikke så lite, og hun gjorde små albuestøt akkurat som om hun nufset nyforelsket til nogen ved siden av sig. Det var ikke ilde eftergjort. [...] Ho! sa hun igjen. Ja for i virkeligheten er hun jo et desperat kvindfolk og et svin, ikke sandt, de skulde bare få se! [...]

Å det hele var sandelig så sømmelig og uskyldig, men det var en sørgelig forestilling, disse byks av den gamle jomfru måtte få et ovnsrør til å le (s. 256f).

Hvis hun enda var desperat, kunne det kanskje vært håp, men det eneste som kan gjøre Fia noe i retning av desperat, er kritikk av kunsten hennes: ”Han har ikke set mine siste kopier fra Louvre, sa hun, jeg tror nok jeg tør si at de har glød” (s. 254). Kort sagt: Ingen drift, ingen natur.

Doktorfruen er en av flere barnløse kvinner i romanen. Det blir etter hvert svært mange av dem i forfatterskapet. Det å være gift med en doktor gir visse privilegier:

doktorfruen hadde nu i to måneder jamret over at hun var med barn, det var hendes første gang, og Gud i himlen hvor hun avskydde det og hvor hun gruet og hvor hun hadde ondt – og fandtes det ikke levende råd for denne ulykke og var det ikke retfærdighet skapt! Så en dag var doktorfruen pludselig ikke mere med barn. Hvad! skrek konerne ved vandposten og pumpet ikke vand og gik ikke sin vei med bøtterne, men tok station og blev på stedet. Hadde mennesket tat feil av sit indvendige og slet ikke -- ? Nonsens! Langtifra! Men så ulikt delte Vorherre mellem kvindfolk, somme måtte bli mødre år efter år, andre slap for hele livet. Slik var det å være gift med en doktor, han hadde lærdommen, han kunde gjøre det han vilde, det stod ikke på –” (s.241).

Doktoren utfører altså en abort på sin kone. Vi får bare høre om én, men det er selvsagt mulig at dette skjer flere ganger. Hvem av dem som er pådriveren, kan man bare lure på; sannsynligvis er de hjertens enige om at barn er noe de ikke har behov for.

Britt Andersen tolker doktorfruen som kvinnesakskvinne.⁸³ Ifølge henne er altså aborten politisk motivert. Dette er jeg uenig i. Det er ingenting i teksten som tyder på at doktorfruen er spesielt opptatt av kvinnesak. Hun spiller en beskjeden rolle i romanen, og denne rollen består stort sett i å le av ektemannens slagferdighet:

Tror De på Gud, postmester?
Hvad skal vi tro! Gjør ikke De?
Doktoren rystet på hodet: Har ikke truffet ham. Tror De han er herfra?
Haha, lo doktorfruen (s. 58).

Jeg oppfatter det slik at hun avbryter svangerskapet rett og slett fordi hun har muligheten til det. Hun har ikke lyst på barn fordi hun er redd for ubehaget som følger med et svangerskap, og smertene ved en fødsel. Det handler om unatur i motsetning til natur, svakhet i motsetning til styrke, etc. Doktorfruen er kort og godt ”pysete”. I tillegg kommer altså doktorens motvilje mot å sette barn til verden.

⁸³ Britt Andersen s. 211ff. Andersen ser avlstematikken i romanen i lys av en samtidig diskurs om befolkningspolitikk. For eksempel trekker hun inn ”de Castbergske barnelover” fra 1915 og Katti Anker Møllers verk *Moderskapets frigjørelse* fra samme år. Andersen har helt sikkert rett i at *Konerne ved vandposten blant annet* er et innspill i denne diskursen, men doktorfruen blir ikke nødvendigvis mer politisk av den grunn.

Doktorfruen ønsker å klatre sosialt gjennom *mannens* posisjon. I tillegg til at sosial klatring og oppdrift regnes som suspekt i seg selv, er dette også enda et argument for at hun ikke er kvinnesakskvinne. Hun er en pådriver for doktorens stadige angrep på konsul Johnsen og sexvanene hans. Hvis konsulen og familien hans synker i anseelse, kan doktoren med frue stige. Dessuten er doktorfruen fryktelig misunnelig på den rike fru Johnsen, og særlig på datteren Fia:

Doktorens påtrængenhet var uutholdelig, og hvis konsulen hadde kjendt den virkelige årsak til denne påtrængenhet just i dag så vilde han kanskje allikevel – allikevel – ha pekt på døren for sin gjæst. Det var jo den nye diamantring som Fia hadde fåt, en brillantring, den gav ikke doktorfruen levende fred: Hvad skulde barnet med den, barnungen med den? Hun skulde gå i kort kjole endda, skulde hun. Og hvor blev det av den vesle, stakkars diamantringen som doktorfruen selv var stillet i utsigt for flere år siden? Å det var så tungt og trist altsammen at! Bare det samme daglige liv uten en glæde, huhu! (s. 91).

Doktorfruen og Fia har den kjønnslige uopprinneligheten felles; de vil ikke ha barn, forstår ikke poenget med det. De ser på seg selv som ”kulturmennsker”, og de mangler – kanskje nettopp derfor – kontakt med, og forståelse for, de tingene som virkelig betyr noe i livet. Det samme kan sannsynligvis sies om apotekerfruen, som heller ikke har barn, men hun er enda mer perifer figur.

5.3.2.2 Kvinnelige erotikere

Petra har en naturlig, og derfor sunn, seksualdrift, men hun er nok i ”letteste” laget: ”kort og kold – var Petra kold? Hun var alt andet” (s. 13). Fortelleren unnskylder henne delvis fordi ektemannen er så udugelig, og selv om hun har sine svakheter, må Oliver si seg fornøyd med kona han har skaffet seg: ”Hun skydde ikke en nødløgn, en falskhet, tværtimot, og da hun ikke var videre opfindsom så var hun søt og fræk og kom langt med det.” Hun er

litt dum, men pen og ung, kanskje galen, kanskje letsindig, hvad så? Nei hun var intet lys netop, men almindelig og ubetydelig, en tøs i et par sko, å men med gode sider, med legemsvarme, med et pokkers takke (s. 44).

Petras kombinasjon av lettsindighet og herretekke utarter altså til en slags prostitusjon. Petra kjøpslår med konsulen og sakføreren, og når stort sett fram. Antagelig er det snakk om en

gammel forelskelse i konsulen – og Scheldrup har som ung gutt vært forelsket i henne (s. 44) – men i forhold til sakføreren er det ingenting annet enn ”salg”. Det betaler seg også: Ved flere anledninger redder Petra Olivers hus fra sakføreren.

Petras sterke seksualdrift er altså i utgangspunktet positiv, men måten hun lever den ut på, samt havesyken og den kroniske utilfredsheten hennes, trekker ned. Hun er ”en ulykkelig skapning født unøisom, født havesyk” (s. 133). Petra har tidligere tjent hos konsulens, og har vent seg til finere forhold. Dette har muligens gjort henne enda mer materialistisk og utilfreds med det hun har, men først og fremst handler det om en kvinne som er gift med en rest av en mann for fasadens skyld, og som må lete etter driftstilfredsstillelse andre steder: ”Petra blev fundet opi mørke trappen til [danse-]salen, der sat hun vemodig og skamløs og drømte til de feletoner og fottramp indenfor. Å men Petra drømte så aldeles i fånytte, hun var gift og fortapt” (s. 53).

Petras og Marens drifter vekker fortellerens fascinasjon, på samme måte de mannlige erotikerne. I kvinnenens tilfelle handler det ikke bare om sexdrift, men også om morsønsket. Det er et stort pluss at hun får barn til hun er godt oppe i førtiåra. Både fortelleren og Oliver setter stor pris på Petras ”frodighet”: ”han gik videre og ydet hende et slags anerkjendelse, han ymtet et par ord om at hun hadde en pokkers frodighet: mange og firti år og like galen!” (s. 230).

Likevel, i hvert fall i Petras tilfelle handler det mer om nytelse enn om trangen til å få barn. Dette ser vi av diskusjonen med Maren, hvor Petra uttrykker at hun misunner kvinner som kan ha sex uten å risikere å bli gravide. Verftsarbeideren Kasper har banket kona si, smedens datter, som også er av den lettlivete sorten, og Petra, Olivers mor og Maren diskuterer saken:

Petra blir rasende på Kasper: Hvad hadde konen gjort?

Det var visst noget med en anden værftarbejder.

Han måtte ha våget å bære hånd på mig! truer Petra.

Åja men den konen han har! sier bedstemor som er gammel og utbrændt. Hvad gjorde hun ikke det ene året mens manden seilte: gikk ombord i en fremmed skute og var opvarningspike i utlandet i lang tid.

Maren Salt ytrer: Det var forunderlig at hun ikke fik barn.

Vet du hvad hun fik?

Ja for så måtte hun ha fått barn siden også.

Nei, sier Petra, hun er ikke av dem som får barn, hun kan bære sig ad hvorledes hun vil (s. 165f).

Kvinnene i romanen settes systematisk opp mot hverandre. Petra er fruktbar og seksuelt aktiv til langt opp i 40-årene; Maren Salt er det helt inn i ”støvets år og alder” (s. 140). Ifølge Mattis er hun minst 60 år (s. 140). Dette regnes som et svært positivt trekk, og de to kvinnelige erotikerne setter de fleste andre kvinnene i romanen i et grelt perspektiv:

Ti bare stille om Maren Salt, hun var god nok. Var Jørgen fiskers og Lydias døtre likere – de som sat hjemme og spillet bedre folk – var de likere? Og endog selve Fia Johnsen var hun så meget likere, hun som malte syriner og som så på en mand og en milepæl med samme øine? (s. 166f).

Både ”kastraten” Fia og andre, mer beregnende kvinner får sine pass påskrevet. Sex, kjærlighet og forplantning skal ikke være forretning, men det å sitte hjemme og spekulere i et godt gifte er ikke noe bedre, og slett ikke mindre forretningsmessig, enn det Maren og Petra driver med. Som Mattis påpeker gjentatte ganger, har begge to noe dyrisk (”som foler”) – og dermed også naturlig – over seg. Mattis blir støtt over den heller tvilsomme måten de to kvinnene – særlig Petra – lever ut driftene sine på, men fortelleren anerkjenner dem. Det er naturens gang.

Smed Carlsens datter, som er gift med sjømannen Kasper, er etter alt å dømme en tredje erotikker, selv om vi bare kjenner henne gjennom andres omtale. Hun har nok i sin tid vært et yndet samtaleemne ved vannposten, og hun er den tredje kvinnen i romanen som blir omtalt som en fole: ”Nu var både hun og snakket om hende stilnet av, men for mange år siden mens manden seilte da forlot hun hjemmet og seilte hun og, seilte uvørent, seilte gladelig. Å hun var en fole” (s. 127). Det sies ikke rett ut hva hun gjorde til sjøs, annet enn at hun var kahyttsjomfru (s. 62) eller oppvarningspike (s. 165), men sosialt akseptert var det i hvert fall ikke. Oliver er ikke sen med å bruke det mot Kasper – som på det tidspunktet ikke vet noe om det – når denne mener å vite hva som skjedde da Oliver falt ned fra masten:

Kommer ikke konen din, Kasper?

Det gjør hun vel, sier Kasper.

Ja for nu er hun vel kommet hjem igjen.

Hvor har hun været?

Det vet jeg ikke. Det var det ene året hun reiste. De sa hun var utenlands.

Hvad fortæller du? spør Kasper ilde ved.

Jeg? Nei du skal ikke vør å høre efter en stakkar som mig. Men det kan nu være det samme både for dig og andre enten det var en trantønde eller en bom som ødela mig.

Ja kan ikke det være det samme! sier Kasper også da (s. 62).

Kaspers kone er altså en svært perifer person, men det faktum at hun er der, understreker hvor sentral den kvinnelige erotikken er i romanen.

5.3.2.3 Fravær av sunne figurer?

Ingen av kvinnene i *Konerne ved vandposten* peker seg ut som entydig positive skikkelser, men det er i hvert fall noen få kvinner som det ikke blir sagt noe negativt om.

Lovise, Abels kone, kan muligens være en sunn figur, men vi får ikke vite nok om henne til at hun blir noen ordentlig motvekt til alle de negativt skildrede forholdene. Men utgangspunktet hennes er godt: Hun er bondedatter, ”stor og mild”, ”med gode armer og med bredde over brystet” (s. 276), og hun får en god ektemann. Etter rektor Franks (noe nedlatende) uttalelser i *Siste kapitel* å dømme (jfr. avsnitt 3.3.2.2), har det gått veldig bra med Lovise og Abel.

Kanskje kan også Petras døtre bli naturlige, sunne kvinner og ektefeller, men dem får vi vite enda mindre om. To av Petras døtre blir gift med sjømenn, Blåveisen med han som blir kalt Tegnestiften, den brunøyde med Edevart – og begge er tilsynelatende gode, sunne valg. Alle disse er uansett bipersoner.

5.3.2.4 Tvilstilfeller

Fru Henriksen er en av tre-fire kvinner i romanen som ser ut til å ha et noenlunde sunt sexliv, men siden vi vet så lite om henne, kategoriserer jeg henne som et tvilstilfelle. Hun har et forhold til C. A. Johnsen, og får to brunøyde barn før hun dør i barselseng. Kittang ser som sagt ut til å mene at vi får vite noe om seksualiteten hennes⁸⁴, men hun er jo ikke nødt til å være noen utpreget erotikker selv om hun åpenbart har hatt et forhold til konsulen, og siden doktoren kan snakke om ”racen” (s. 164), er det sikkert nok av andre koner i byen som har fått brunøyde barn. Jeg oppfatter henne som en representant for dem.

Konsulen legger an på fru Henriksen på vei hjem fra danseskolen i kapittel VII i romanens første del – mens Henriksen går noen skritt foran. Måten hun tar det på, tyder på at dette er første gang, men det blir åpenbart ikke den siste:

⁸⁴ Kittang, s. 221, sitert ovenfor.

Og fru Henriksen da, så uhyre hædret ved det følge hun hadde fått i kvæld og ved alt det fine hun skulde få se når hun kom ind til førstekonsulens, en oplevelse og en overstadighet.

Vil De love mig noget? spurte hun.

Djævelen fór i ham, han blev kåt til dama og svarte: Jeg tør ikke gi Dem noget løfte.

Men – hvorfor ikke?

Et løfte? Til Dem? Jeg kom bare til å holde det!

Da lo dama og skjønte intet andet end at han var yndig, at førstekonsulen var yndig.

Og så kom hun med sin bøn: om konsulen vilde kikke ind til dem engang, til

Henriksens på Værftet, han og fruhen?

[...]

Men konsulen lovet sig selv at han vilde tale mere med fru Henriksen senere når hendes mand blev opriktig sysselsat med å blande pjolter (s. 56).

Konsulen får altså viljen sin, og fru Henriksen får en avveksling, et eventyr – og to barn. Det er umulig å si om det er seksualdriften, morsønsket eller tanken på ”alt det fine hun skulde få se” som er avgjørende i fru Henriksens tilfelle; sannsynligvis har alt sammen spilt en rolle.

Det hun gjør, er uansett naturlig (ikke minst siden hennes mann heller ikke duger), og fru Henriksen kan ikke klandres for at datteren Constance blir gift med Frank, sin egen halvbror.

Lillelydia demonstrerer et *fall* fra naturlig til unaturlig. Under Abels nokså idylliserte oppvekst (jfr. avsnitt 4.3.1.3) er Lillelydia en av Abels nærmeste lekekamerater, ”men Edevart og mandfolk det var nu denne småpiken ikke”. Hun var ”nokså morsom og bra til pike å være, men utækkelig med sine skrik for ingenting” (s. 52). Ofte er hun med Abel og Edevart på epleslang og lignende. Episoden der Abel faller ned fra apotekerens uthustak og blir skutt med salt (s. 76f), kan leses som en litt uhøytidelig syndefallshistorie. Ikke lenge etter at de blir drevet ut fra hagen, frir tolvåringen Abel til Lillelydia, og han får naturligvis nei. Uskylden er, om ikke tapt, så i alle fall ikke den samme som før.

I motsetning til Abel er Lillelydia opptatt av å finne seg et godt gifte, som gir muligheter for å klatre sosialt. De er begge fra fattige familier, men det er bare Lillelydia som vil bli en av ”de fine”. Siste gang Abel frir, vil han gi henne en ring han har laget selv, men verken Abel eller ringen (som er glatt, uten stein) er bra nok:

Ja nei hun takket, men vilde ikke ha den; folk kunde gjerne tro at hun var forlovet. Forresten hadde ikke Lillelydia god tid i øieblikket, hun skulde til politi-Carlsen igjen og øve sig på pianoet, hun gik omkring i stuen med et visst hastverk og stod ved speilet og hadde på sig forskjellig pynt. Hendes støvlehæler var herlig høie, ja som bygget av en arkitekt (s. 276f).

Lillelydia er en av de mange kvinnene i forfatterskapet som ”sparer seg” til en mann med høyere status eller mer penger. Hun er riktignok fortsatt ung ved romanens slutt, men symptomene er til stede: Hun har mer sosial oppdrift enn naturlig drift – og er dermed fanget av kampen for estimen.

Konsulfruen latterliggjøres hele veien. Hun er forfengelig og misunnelig inntil det absurde. Hun er fet av latskap og rikdom, og hun har en usunn, gul ansiktsfarge, et resultat av en ”kjedelig” mage. Hun virker ganske kjønnsløs der hun sitter, men hun har da i alle fall fått et par barn, så hun har kanskje ikke alltid vært det. Nå er hun imidlertid hysterisk opptatt av status – og bare det.

Constance Henriksen blir gift med Frank, og de to får et barn (og i *Siste kapitel* har rektor Frank to barn). Dette kunne jo tjent til å ”frikjenne” filologen med frue, men siden begge etter all sannsynlighet er barn av konsulen, er forholdet deres incestuøst og derfor enda et ”sykdomstegn”.

Gryn-Olsens datter satser, akkurat som sakføreren, på to hester, og hun er sånn sett lite naturlig og umiddelbar, men dette – å kunne velge og vrake – er kanskje overklassekvinnens privilegium? Det er ikke en strategi fortelleren setter pris på, men det er nå tross alt bedre å ville gifte seg enn ikke å ville det. Både frøken Olsen og sakføreren vil helst gifte seg med et av konsul Johnsens barn, men har hverandre som reserveløsning. Frøken Olsen får Scheldrup, det beste giftet i byen, på et tidspunkt da Scheldrup er villig til å gjøre det meste for å redde familiens økonomi – og ta over farens forretninger. Sakføreren får ingen. Han må nøye seg med fine titler og med å sitte i ”landets forældremøte” (s. 111) – uten å være far til noe ektefødt barn.

5.4 Kjønnsskjema I

På bakgrunn av det foregående kan vi gruppere de mest sentrale personene i følgende skjema:

Menn	
Kastrater/impotente menn (fysisk eller billedlig)	Oliver Mattis
Omnipotente menn (erotisk og økonomisk makt)	C. A. Johnsen Scheldrup Johnsen
Mann med noe av idealet i seg	Abel
Kvinner	
Kvinnelige ”kastrater”/kvinnelig unatur	Fia Doktorfruen
Kvinnelige erotikere	Petra Maren Salt
Kvinner med noe av idealet i seg	Lovise (?)

Disse kategoriene vil jeg også bruke senere i oppgaven. Nesten alle romanene til Hamsun inneholder eksempler på de fleste av disse personkategoriene. Som vi skal se, er det vanskeligste å finne de entydig positivt tegnede personene, de som nærmer seg idealer.

6 Kjønn og ikke-kjønn i *Benoni* og *Rosa*

6.1 Presentasjon og tidfesting

6.1.1 Presentasjon

I den følgende delen av oppgaven vil jeg ta for meg noen av personene i romanene *Benoni* og *Rosa* (begge 1908) og plassere dem innenfor de kjønnskategoriene jeg innførte i forrige kapittel. Det er to grunner til at jeg velger å ta for meg akkurat disse bøkene. For det første inneholder de et erotisk (del-)motiv som er svært likt et av hovedmotivene i *Konerne ved vandposten* (jfr. avsnitt 6.2.1), og noen av bipersonene innehar omtrent de samme rollene eller funksjonene som hovedpersonene i *Konerne ved vandposten*. For det andre opptrer Munken Vendt i *Rosa* for første og eneste gang som realistisk romanfigur, og han står i en særstilling blant mennene i Hamsuns forfatterskap. Jeg vil understreke at jeg ikke har tenkt å gi noen tolkning av romanene i sin helhet; det er bare noen av personene og et par motiver som er interessante innenfor denne oppgavens rammer.

Romanen *Benoni* kan karakteriseres som en komisk folkelivsskildring fra det nordnorske handelsstedet Sirilund, som noen år tidligere var åsted for handlingen i *Pan*. Den handler om den godslige, men skrytende og pyntesyke oppkomlingen Benoni Hartvigsens økonomiske eventyr. Han starter med to tomme hender etter å ha mistet jobben som postombærer fordi han spredde rykter om seg selv og prestedatteren Rosa Barfod, men ender etter en rekke eventyrlige tilfeldigheter opp som styrtrik, og som selve Ferdinand Macks kompanjong. Om Oliver har del i ”æventyret”, har Benoni det i langt større grad.

Benoni blir etter hvert forlovet med Rosa, men de skarpe sosiale skillelinjene i samfunnet på og rundt Sirilund gjør forholdet svært vanskelig, og Rosa velger ham snart bort til fordel for ungdomskjæresten, prokurator Arentsen. Benoni er rik, men mangler dannelses. Rosa velger ektemann på feil grunnlag, men Benoni er ikke noe bedre. Han er nemlig langt fra å være noen kastrat: ”Det hadde han nu set hver gang han hadde været ute i elskovs hensigter og i juledans og ved kirke at hans kjærligheter ikke var blit avvist” (s. 72). Han er nok genuint forelsket i Rosa, men vil også bruke henne til å klatre sosialt.

Nils M. Knutsen viser i boken *Makt – avmakt. En studie av Hamsuns Benoni og Rosa* (1975) at både Benoni og Rosa kan sies å spekulere i kjærlighet. Status og penger er avgjørende for dem begge.⁸⁵

Innenfor rammen av mitt prosjekt er det imidlertid ikke hovedpersonene Benoni og Rosa som er mest interessante. Begge er alminnelige mennesker med både positive og negative sider, men de står i grunnen utenfor den egentlige erotiske tematikken i romanen. Det er for eksempel ikke så lett å skjønne hvorfor Rosa har tre beilere. Jeg slutter meg til Einar Skavlands beskrivelse av Rosa:

Hun er jevn, frisk, almindelig; men – tross all forfatterens velvilje overfor hennes enkle kvinnelighet er hun en farlig ting: litt kjedelig. Hun er en kvinne, som Hamsun ikke er forelsket i. Og vi andre blir det heller ikke.⁸⁶

I oppfølgeren *Rosa* får endelig de to hovedpersonene hverandre, etter mye om og men, men det skal jeg ikke bruke plass på her. Jeg skal faktisk mer eller mindre elegant hoppe over hovedpersonene, og i stedet konsentrere meg om de delene av romanen som handler om *kjønn*.

Handlingen i *Rosa* starter der *Benoni* slutter, med at Edvarda Mack, som nylig har blitt enke, kommer hjem til Sirilund. Historien følger flere av personene fra *Benoni* videre, men romanen knytter også an til *Pan*, gjennom Edvarda og hennes lengsel etter Glahn – eller den hun ønsker at Glahn var. Også i formen kan *Rosa* ligne på *Pan*: den beskriver et år på og rundt Sirilund, og jeg-fortelleren, studenten og kunstnerspiren Parelus (som jeg tar for meg i avsnitt 6.3.1), er akkurat som Glahn en gjest på stedet. Dessuten dukker gjengangerfiguren Munken Vendt opp, for siste gang i forfatterskapet, og for første og eneste gang som realistisk romanfigur. Siden *Rosa* gjennom Edvarda og Munken Vendt har flere berøringspunkter med andre tekster av Hamsun, trengs det også en tidfesting av romanen

6.1.2 Tidfesting

Walter Baumgartner mener at handlingen i *Benoni* og *Rosa* strekker seg over 15 år og begynner ca. 1870-1875.⁸⁷ Dette er etter mitt syn en merkelig vurdering, siden tidsforløpet i

⁸⁵ Nils M. Knutsen: *Makt – avmakt. En studie av Hamsuns Benoni og Rosa*, Aschehoug, Oslo 1975, s. 76 og 105f.

⁸⁶ Einar Skavlan, s. 267.

Benoni kan måles i antall juleselskaper. Det er fem juleselskaper medregnet Benonis skrytelag i kapittel I (*Benoni*, SV5, s. 9, s. 16, s. 36, s. 111 og s. 155). Siden romanen begynner en sommer, kan vi fastslå at handlingen i *Benoni* strekker seg over omtrent fire og et halvt år. Handlingen i *Rosa* strekker seg over temmelig nøyaktig ett år (*Rosa*, SV5, s. 292), til sammen skulle dette utgjøre fem og et halvt, kanskje opp mot seks år. Hvis Baumgartner hadde rett i at handlingen spente over 15 år, ville heller ikke tidfestingen vært riktig, siden krona som sagt ble innført som valuta i 1876, og myntenheten i *Benoni* er daler. Vi må altså anta at handlingen begynner noe tidligere enn det Baumgartner tror.

Jørgen Haugan mener at handlingen er lagt til rundt 1870,⁸⁸ noe som ved første øyekast kan synes underlig, siden han selv (riktignok uten å oppgi referanse) siterer følgende brev⁸⁹ fra Hamsun til oversetteren Peter Emanuel Hansen:

Saa er det Munken Vendt.

Jo det er samme Person. Jeg havde Brug for ham. Men jeg har gjort flere slige Anakronismer i mine Bøger, det har ikke blit paataalt, ikke nævnt. Imidlertid kan vi i Begyndelsen sætte istedetfor 1858 blot: 18**. Saa sætter jeg ogsaa dette i min norske Udgave for at være lig den russiske. Det har forresten ikke Spor at si om der er slige 'Fejl'. Jeg vidste dog godt om denne.

Jo Munken Vendt er Døbenavn. Han er ogsaa nævnt i "Victoria".⁹⁰

Opprinnelig la altså Hamsun selv åpningen av *Rosa* til 1858, men han valgte å la det stå åpent på grunn av Munken Vendts alder. Han ville vært rundt 90 år i 1858⁹¹ – om det ikke var for at han døde i dramaet *Munken Vendt!* (*Munken Vendt*, SV14, s. 374.) Likevel mener Haugan at handlingen utspiller seg rundt 1870, da Munken Vendt ifølge samme logikk ville vært minst 100 år gammel. I begynnelsen av versdramaet, mot slutten av det attende århundre, er han 25 år (*Munken Vendt*, SV14, s. 194), og det er han fortsatt i *Rosa*: Parelus er 22 år, og Munken Vendt er to-tre år eldre (*Rosa*, SV5, s. 230). Munken Vendts alder kan altså uansett ikke tas hensyn til.⁹²

"Anakronismer" blir det uansett, siden Edvarda i *Rosa* sier at "[i] syv år har jeg ikke mærket noget til mit hjerte. Jeg tror ikke længer det er til!" (s. 230). Glahn var på Sirilund i 1855, så om 1858 er for sent for Munken Vendt, er det samtidig for tidlig for Edvarda. Med

⁸⁷ Walter Baumgartner, s. 94.

⁸⁸ Jørgen Haugan, s. 170.

⁸⁹ Jørgen Haugan, s. 169.

⁹⁰ Knut Hamsun i brev til Peter Emanuel Hansen, brev nr. 876 i Harald S. Næss (red.): *Knut Hamsuns brev 1908 – 1914*, Gyldendal, Oslo 1996. Brevet er datert 13. november, sannsynligvis 1908.

⁹¹ Jørgen Haugan, s. 169.

⁹² Munken Vendts alder kommer jeg tilbake til nedenfor.

dette som utgangspunkt virker det rimelig at handlingen i *Rosa* utspiller seg før midten av 1860-årene. Handlingen i *Benoni* strekker seg som sagt ikke over mer enn fem år, og slutter idet *Rosa* begynner. Omtrent to og et halvt år ut i handlingen i *Benoni*, under det andre juleselskapet hos Mack, sies det at det var ”nogen år siden” smedens kone, altså Eva, hadde vært ”forhekset” i Glahn (*Benoni*, SV5, s. 40). Dette skulle stemme ganske godt: det er noen (men ikke mange) år siden Glahn dro fra Sirilund. Glahn dør i 1861 eller tidligere (*Pan*, SV2, s. 411), men fortelleren i etterskriftet ”Glahns død” antyder at det tar lang tid før familien hans får vite om det (s. 411 og s. 423). Derfor kan det godt ha gått ytterligere noen år før dødsfallet blir kunngjort av Glahns familie, og Edvarda får endelig beskjed (*Rosa*, SV5, s. 297f). Imidlertid skulle man ikke tro at det hadde gått *mange* år, siden Glahn etter all sannsynlighet er årsaken til Edvardas sju år lange hjertesorg, og Edvardas barn er små ennå.

Nils M. Knutsen gjør en grundig jobb med tidfestingen av *Benoni* og *Rosa* i boken *Makt – avmakt* fra 1975, en bearbeidet utgave av hovedoppgaven hans. Det er ham Baumgartner og Haugan støtter seg til (selv om Baumgartner tydeligvis har misforstått både tidfestingen og handlingens varighet). Knutsen påpeker at Edvarda ifølge doktoren var 20 år i *Pan* (*Pan*, SV2, s. 371), og må være født i 1835.⁹³ I *Rosa* er hun over 30 (*Rosa*, SV5, s. 174). Videre argumenterer Knutsen med at Edvarda er ”meget ældre” enn Rosa (s. 182), som nå er 29 (s. 225).⁹⁴ Knutsen tar ikke høyde for at det er Rosa selv som sier dette, og at hun på dette tidspunktet er svært sjalu på Edvarda. Det er altså fullt mulig at hun overdriver litt, men det at Edvarda er *over* 30 år, betyr uansett at vi i *Rosa* minst har kommet til 1866. Knutsens argumentasjon er mer overbevisende når det gjelder de historiske forholdene. Han peker på noen fakta som absolutt taler for at handlingen må tidfestes til rundt 1870. Dette er forhold som har å gjøre med sildefisket, med muligheten for å kjøpe et dampskip, og viktigst: med postskipets stamrute, som ifølge Knutsen ble forlenget til Vadsø først i 1871.⁹⁵ I siste kapittel av *Rosa* kommer jo postskipet nettopp fra Vadsø (s. 299). Knutsen ender med å tidfeste handlingen i de to romanene til tidsrommet 1868-1874, men han vedgår at Edvarda dermed havner ”faretruende nær de 40”.⁹⁶ Jeg synes 1874 er vel sent, men jeg må godta at i hvert fall handlingen i *Rosa* finner sted tidligst i 1871. Dermed kan vi anta at handlingen i *Benoni* og *Rosa* utspiller seg omtrent samtidig med at hovedhandlingen i *Konerne ved vandposten*

⁹³ Knutsen 1975, s. 43.

⁹⁴ Knutsen, s. 43.

⁹⁵ Knutsen, s. 44.

⁹⁶ Knutsen, s. 44.

begynner (jfr. avsnitt 2.3.1). Når det gjelder stedfesting, viser Knutsen at Sirilund ligger i Salten,⁹⁷ og dette har jeg ingen innvendinger mot.

6.2 Erotikken i *Benoni*

6.2.1 En forløper til *Konerne ved vandposten*

Benoni inneholder flere av de samme temaene, motivene og persontypene som *Konerne ved vandposten*: oppkomlingens kamp for estimen, den illegitime erotikken, de uekte, brunøyde barna, den mektige mannlige erotikkeren, de lystne kvinnene og de kastrerte mennene. Dessuten er overgangene mellom erotikk, makt og økonomi *nesten* like glidende som i *Konerne ved vandposten*. Vektleggingen og rollefordelingen er noe annerledes, men det aller meste er til stede allerede her. Jeg vil derfor karakterisere *Benoni* som en slags forløper for *Konerne ved vandposten*.

I dette kapittelet skal jeg ta for meg noen av bipersonene i *Benoni* og vise at flere av dem innehar omtrent de samme rollene, eller funksjonene, som noen av hovedpersonene i *Konerne ved vandposten*. Som et sidemotiv i *Benoni* finner vi en prefigurasjon for det som 12 år senere skulle bli hovedmotivet i *Konerne ved vandposten*, nemlig Oliver og Petras ekteskap, forholdet mellom konsul Johnsen og Petra, og Petras barnefødsler. I *Benoni* dreier det seg om trekantforholdet mellom Mack, Ellen stuepike og Svend vekter. Denne relasjonen er på flere måter svært lik forholdet mellom konsul Johnsen (og Scheldrup), Petra og Oliver. Siden *Benoni* er en komisk roman, og tonen og humoren i teksten er deretter, ser nok ikke konflikten like alvorlig ut som i *Konerne ved vandposten*, men, som jeg vil vise i det følgende, er dette bare en overflatisk forskjell. Videre skal jeg vie litt plass til kastraten Arentsen og enda litt mer til erotikkeren Mack.

⁹⁷ Knutsen, s. 45.

6.2.2 Erotikeren Mack

Ferdinand Mack er den mest potente mannen i Hamsuns forfatterskap. I Sirilund-målestokk er han faktisk omnipotent. Han dukker første gang opp i *Pan*, og der blir motivet så vidt antydnet: Både Mack og Glahn har et forhold til Eva, og da Mack ikke lykkes i å presse Glahn på andre måter, arrangerer han det slik at Glahns salutt tar livet av Eva (*Pan*, SV2, s. 402f). Han er Sirilunds nærmest eneveldige hersker på alle måter, også på det erotiske området, men det er foreløpig bare underforstått.

I *Benoni* og *Rosa* ser Sirilund med omland ut til å ha vokst en del i løpet av de årene som har gått siden Glahn dro, men ellers har lite endret seg. Hele stedet er fortsatt i Macks vold:

Når handelsmand Mack på Sirilund vilde gjøre et eller andet godt eller ondt med et menneske så var han mægtig nok til det. Og hans sjæl var både sort og hvid. Han liknet sin bror Mack på Rosengaard deri at han kunde gjøre hvad han vilde; men han overgik ham nu og da i å gjøre hvad han ikke burde. (*Benoni*, SV5, s. 13.)

I *Pan* var Macks erotiske liv bare et perifert tema; i *Benoni* og *Rosa* har det blitt helt sentralt. Historien med Eva er bare småtteri i forhold til det vi ser her. Som konsul Johnsen i *Konerne ved vandposten* gjør Mack akkurat som han vil med hver eneste kvinne på stedet, gift som ugift; den store forskjellen er at Mack gjør det helt utilslørt. De fleste av tjenestejentene på Sirilund (dvs., de som er unge og pene nok) blir før eller senere gravide og deretter giftet bort til en passende mann. Denne samtalen mellom Svend vekter og Benoni illustrerer poenget:

Ellen er ikke havendes mer for nogen sjæl.
Hvorfor så?
Han hadde hende til badet igåraftes igjen.
Og annammet hende?... Benoni ryster på hodet at det er det ikke noget å gjøre ved.
Men det er nu så at Ellen og jeg skal ha hverandre, sier Svend vægter da.
Benoni svarer:
Du får hende ikke før siden, du skjønner selv.
Svend vægter så ildevarslende op.
Det er taksten, sa Benoni. Så har det været med den ene efter den andre. Men Bramaputra hun var den eneste som blev meget forsøgt (s. 91).

Mack bestemmer når, hvor og med hvem tjenerskapet skal gifte seg, og det skjer ikke før han selv er ferdig med dem han vil ha.

Macks seng er berømt og beryktet i hele egnen; den er pyntet med røde silketeppe og fire sølvengler, og Mack har en makeløs klokkestreng på soverommet (s. 76). Han har for vane å bade med tjenestepikene, gjerne flere av gangen, og på julaften er det tradisjon at mange av kvinnene som er invitert i selskap hos den store herren, stikker unna sølvtøy, for så å bli ransaket i Macks private gemakker. ”[R]ituelle orgiar” kaller Kittang det i foredraget ”Hamsun og småbyen”, og han fortsetter: ”Heile Sirilund-samfunnet er faktisk organisert rundt dette erotiske fribytteriet, og dei mannlege undersåttane blir symbolsk sett reduserte til ein ynkeleg gjeng med evnukkar, med spesiell plikt til å tørke Macks dyne etter kvar fuktig orgie.”⁹⁸

Kittang har nok rett i at Mack er mektigere, eller i hvert fall en mer sentral person, enn konsul Johnsen,⁹⁹ men jeg vil understreke at Mack i motsetning til Johnsen ikke har noen reelle rivaler. Sirilund er et mindre sted enn småbyen i *Konerne ved vandposten*, og alle innbyggerne lever på Macks nåde. Den viktigste grunnen til at Johnsen må holde den erotiske trafikken skjult, er presset fra doktoren, sakføreren og de andre konsulene. Han hjelper Olivers familie for å unngå at rivalene får et tak på ham. Mack blir derimot aldri presset, med unntak av et komisk opptrinn i *Rosa* hvor noen av mennene på stedet graver ned badekaret hans for å få en slutt på at han ligger med konene deres (*Rosa*, SV5, s. 264ff). Resultatet blir at Mack, som en maktdemonstrasjon, sykmelder seg (s. 269). Hele Sirilund stopper opp – som småbyen i *Konerne ved vandposten* stopper opp etter dampskipet *Fias* forlis – og badekaret må graves opp igjen (s. 274).

Benoni kunne i teorien vært en konkurrent, siden han etter hvert faktisk blir rikere enn Mack, men Benoni er en enkel mann med små vyer. Ambisjonene hans strekker seg ikke lengre enn til å få navnet sitt, dvs. ”Hartwich”, med i firmanavnet, etter Macks eget navn (*Rosa*, SV5, s. 182). Benoni kan ikke skinne uten å ha Mack ved sin side. En annen og mer åpenbar grunn til at Mack ikke trenger å legge skjul på hva slags sexvaner han har, er jo at han er enkemann. Konsul Johnsen er gift og lever med risikoen for skilsmisse. Konsulen vil derfor ikke ha snakk, mens Mack ikke trenger å bry seg om denslags. Mack er altså i en mer suveræn maktposisjon enn Johnsen fordi sistnevnte må ta flere hensyn; ellers er de svært like.

For at en romanfigur skal kunne fremstå som så allmektig som Mack gjør på det erotiske området, trengs det kvinnelige figurer som er villige til å stille opp. Det gjør de da også i *Benoni*; kvinnenenes drifter er like synlige her som i *Konerne ved vandposten*, om ikke enda mer. Ellen stuepike tar jeg for meg i neste avsnitt, men hun er slett ikke romanens eneste

⁹⁸ Atle Kittang, ”Hamsun og småbyen”, *De røde jærn*, s. 93f.

⁹⁹ Kittang, ”Hamsun og småbyen”, *De røde jærn*, s. 97.

eksempel på kvinnelig seksualitet. Den tidligere tjenestepiken Jakobine, som blir kalt Bramaputra, er enda mer frivol enn Ellen. Særlig når mannen hennes, Ole Menneske, er på fiske, tar hun for seg av det livet har å by på. En kveld synger for eksempel Svend vekter for tjenerskapet i borgstuen på Sirilund, og Bramaputra vil danse:

Kan vi ikke også danse litt? spør Bramaputra dristig. Det menneske hadde nu en makeløs djævel inde.

Førstemand av drængene svarer ildevarslende til:

Jaja, han Ole Menneske er i Lofoten nu, men.

Kyss mig imorgen med Ole Menneske, svarer Bramaputra og småkrøller sig av danselyst imot ham.

Og drængen han kom så vidt at han så på hende og sa:

Hadde det endda ikke været påske.

Kyss mig imorgen med påsken også, svarte Bramaputra (*Benoni*, SV5, s. 56).

Selv om Bramaputra er en perifer person, understrekes det gang på gang, i både *Benoni* og *Rosa*, hvor ”godagtig” hun er mot fremmede (for eksempel i *Rosa*, SV5, s. 196). Sånn sett kan hun minne om datteren til smeden i *Konerne ved vandposten*, hun som seilte så gladelig og blir omtalt som en fole. Ingen av dem har egentlig noen annen funksjon i sine respektive romaner enn å vise leseren den kvinnelige erotikken. Så å si hver gang de blir omtalt, er det driftene deres det handler om. Det samme gjelder for to andre tjenestefolk som Mack har giftet bort til passende menn på stedet, undermøllerens kone og bakerens kone. Den eneste av Macks elskerinner som spiller en betydelig rolle i romanen, er Ellen stuepike.

6.2.3 Mack, Ellen stuepike og Svend vekter

Vandrerfiguren Svend vekter ankommer Sirilund en julenatt med en glasskjærerdiamant som sin eneste eiendel. Han finner raskt tonen med Benoni og får seg snart jobb som altnuligmann hos Mack. Han er en humorfylt mann ”med et lite lyst fuldskjæg, mager i kroppen, langhåret, en ungdom endnu” (s. 46). Svend har god sangstemme og er full av liv; det første han gjør på stedet, er å sette vindusglass i hjertet i døra på skolelærerens utedo for moro skyld (s. 46). Dessuten har han kvinnetekke: han sjarmerer Bramaputra og forelsker seg i Ellen stuepike.

At Bramaputra er gift, bryr Svend (og Bramaputra selv) seg fint lite om. Da er det et langt større problem at Ellen, som de fleste andre kvinner som noen gang har vært i tjeneste hos Mack, verken kan eller vil gi slipp på arbeidsgiveren sin. Akkurat som konsul Johnsen er Mack stedets tårn: Alt som skjer på Sirilund, skjer på hans nåde, og han er ”et frygtelig geni

med pikerne” (*Rosa*, SV5, s. 197). Ellen fortsetter å stå til Macks disposisjon, og Svend tolererer det ikke. Han diskuterer det først med Benoni, som forsøker å roe ham ned: ”Benoni rystet på hodet, at det var det almindelige på Sirilund. Det var ikke noget å snakke om” (*Benoni*, SV5, s. 75). Men Svend blir ikke beroliget, snarere tvert imot:

Men da hun kom ut var hun tung og lat i øinene. Jeg ropte på hende og spurte: Hvad gjorde du derinde? Jeg gnidde ham med et vått håndklæ over ryggen, sa hun og pustet. Det behøvet du ikke flere timer til, sa jeg. Eller kanskje det var en halvtime jeg sa, men det kan nu være det samme. Hun svarte ikke noget mere, hun bare stod og var lat (s. 75).

Ellen er altså ikke til å snakke til; hun fortsetter å bli med Mack ovenpå hver gang han måtte ønske det. Neste gang det skjer, følger Svend etter dem og lytter ved døren. Han får sine mistanker bekreftet, og dagen etter konfronterer han Ellen:

Du badet ham igårftes?

Ja jeg gnidde ham over ryggen med et håndklæ.

Du lyver. Jeg stod på gangen og hørte det.

Pause.

Dere vil ha mig allesammen, sier Ellen stuepike stille, jeg tror dere er gale.

Nå, men kan du aldeles ikke springe fra ham?

Det er nu ikke så godt. Jeg må jo gni ham over ryggen.

Raseriet løper av med Svend vægter, han fnyser og støter frem:

Å du er et svin, det er du.

Hun stod og hørte på hans ord med store øine og høit optrukne øienbryn; det var som om hun fandt Svend vægters skjældsord utrolig.

Jeg kommer til å stikke kniven i dig en dag (s. 87f).

Svend blir minst like rasende på Ellen som Oliver blir på Petra, og i motsetning til Oliver har Svend ingen illusjoner. Han vet godt hva som foregår, og han akter å gjøre noe med det. Da Ellen ikke lar seg overtale, bestemmer Svend seg for – også dette i motsetning til Oliver, som jo foretrekker utpressing og spredte hint – å konfrontere sin overlegne rival:

Da Mack gik på kontoret gik Svend vægter efter, ophidset og styrløs. Han begyndte straks å snakke om saken: han hette Svend Johan Kjeldsen og man kaldte ham Svend vægter; han skulde ha Ellen stuepike, hun skulde aldeles ikke bade Mack og han selv vilde ikke tørke fjæren efter dem... Forstår De, hun skal ikke være Deres svin, såsant jeg heter Svend Johan Kjeldsen. For det heter jeg. Og vil De vite min geografi så er jeg fra byen. Ja. Så der er jeg ifra, om De vil vite det.

Mack så langsomt op fra sine papirer med et par ståløine og spurte:

Hvad var det du hette, sa du?

Svend forvirres, gjentar spørsmålet og svarer:

Hvad jeg heter? Svend Johan Kjeldsen. Og som sagt Svend vægter.

Godt, du kan gå til dit arbeide, sa Mack.

Svend tok alt i låset.

Nei, sa han, jeg går ikke til det arbeide.
Godt, du kan få oppgjør (s. 88).

Svend får altså oppgjøret sitt, men ikke på den måten han hadde tenkt. Macks overlegne svar – og hans ”ståløine” – tar motet fra Svend, på samme måte som Scheldrups latter tar motet fra Oliver (*Konerne ved vandposten*, SV8, s. 271), og konfrontasjonen ender med at Svend blir oppsagt. Strukturen er mer eller mindre den samme som i *Konerne ved vandposten*, med det unntaket at Oliver blir oppsagt *før* han prøver å presse Scheldrup.

Svend fortsetter å trosse Mack en stund, blant annet ved å synge ”Sorosi piker” i borgstuen: ”Er jagtsvend Gust på Sorosi grund/da har nu drotten hans pike! [...] Men just som drotten steg ut i mot/fløi døden ind i hans bringe” (*Benoni*, SV5, s. 90), men det går ikke lang tid før han blir bortvist fra Sirilund. Svend forstår etter hvert at han må føye seg for å kunne få Ellen. Her blir parallellen til *Konerne ved vandposten* enda mer tydelig: Svend får Ellen til å be Mack om å la ham bli på gården, ”i kvæld når du bader ham” (s. 102), og Mack lar Svend bli. Den nådige herre Mack lar de aller fleste bli på Sirilund så lenge de viser ham den respekten han krever, akkurat som konsul Johnsen og sakfører Fredriksen lar Oliver beholde jobben og huset så lenge Petra står for forhandlingene. Forskjellen er at mens Oliver allerede er en krypende kastrat, blir den svært maskuline Svend tvunget til å underkaste seg – og dermed symbolsk kastret.

Svend har imidlertid ikke gitt opp ennå. Et år etter at han kom til Sirilund, er det juleselskap igjen, og Mack gjennomfører sine tradisjonelle ritualer: ransakingen av tjenestejentene og badingen. Mennene blir fulle – som Henriksen i *Konerne ved vandposten* – og Mack tar med konene deres ovenpå. Ellen er som vanlig med, og en full og rasende Svend truer med å drepe både henne og Mack (s. 114f). ”Det skal vi bli to om” (s. 114), sier Ellen. ”Og jeg vil si dig at jeg har været oppe hos ham i eftermiddag, sa hun, og jeg går til ham igjen, ingen anden skal gå til ham, sa hun” (s. 115). Også på dette området er det som med Petra og konsulen: Ellen er fortsatt svak for Mack, og hun blir sjalu når han bader med andre enn henne, akkurat som Marens brunøyde barn gjør Petra fra seg av sjalusi (*Konerne ved vandposten*, SV8, s. 164). Ellen holder ikke ut tanken på at Mack skal ligge med andre enn henne. Derfor brenner hun noe senere Macks nye dundyne, som han vel hadde tenkt å bruke sammen med den nye piken Petrine, og hun skjenker smeden, som skulle reparert badekaret, full (*Benoni*, SV5, s. 154f).

Ellen og Svend tilgir hverandre igjen, og episoden med kniven gjør kanskje et visst inntrykk på Mack selv: ”Men Mack selv han sa bent ut til Ellen: Svend vægter får dig til

våren; jeg vil ikke ha noget mord her på stedet” (s. 119). Nå er nok likevel grunnen at Ellen er gravid (s. 124), men det trekker ut med giftermålet. Mack vil ikke gi slipp før han må, kanskje særlig fordi den nye piken bare er 16 år og ennå ikke lovlig: ”Nei, det var vår nu, Mack gik med stærke øine igjen, granatøine, og han fik Ellen til å utsætte og utsætte med brylluppet” (s. 128f).

Kittang har helt sikkert rett når han kaller Macks erotiske hegemoni for en rest av føydaltidens *jus primae noctis*, ”rett til den første natta”, og at denne erotiske makten kanskje er av enda større betydning enn den rent økonomiske,¹⁰⁰ men jeg vil understreke at dette slett ikke bare er en *rett* Mack har; seremoniene med Mack er noe som disse kvinnene *vil* være med på, og et privilegium de ikke vil gi fra seg. Makt er tiltrekkende, og, ikke minst, den ”smitter”: å ha et forhold til Mack gir status blant de andre kvinnene på Sirilund. Mack *er* makt, og han *gir* makt.

Omsider gir Mack slipp på Ellen; det må han jo før barnet kommer. Ellen og Svend får hverandre endelig, og Ellen får en sønn – med *brune øyne*! Ellens forklaring er ikke mindre absurd enn Olivers teori om at den påståtte sexlysten hans har betydning for barnas øyenfarge (*Konerne ved vandposten*, SV8, s. 235): ”Det kommer ikke av en smule andet end som det at jeg lå her hvor Fredrik Mensa ligger, sa Ellen. Og han er så konstig og brun i øinene, sa hun” (*Benoni*, SV5, s. 153). Oldingen Fredrik Mensas øyenfarge skal altså nærmest ha smittet over på Ellens barn.

Ellen deler ikke bare Petras sjalusi. I likhet med de kvinnelige erotikerne i *Konerne ved vandposten* mangler hun også morsfølelse. Hun glemmer barnet sitt når hun har viktigere ting å gjøre, som for eksempel å forhindre at den unge, pene Petrine skal få gleden av å bli ransaket:

For skams skyld kom så Ellen en sving indom fra festen nede i spisestuen, vendte barnet på den andre siden og gik igjen. Hun var optat med andre ting, med det som nu forestod: når gjæsterne var gåt skulde vel denne jentunge, denne Petrine i Torpelviken, se sit snit til å stikke en sølvgaffel under underskjørtlinningen.... (s. 157).

Dette forhindrer naturligvis ikke at Petrine etter hvert også får Macks barn og blir giftet bort (*Rosa*, SV5, s. 273).

Svend og Ellens ekteskap blir, i likhet med de fleste andre ekteskapene i forfatterskapet, ikke lykkelig. Én ting er jo at Ellen stadig er forelsket i Mack, og at Svend vet at barnet ikke er hans, men de ser også rett og slett ut til å gå lei av hverandre:

¹⁰⁰ Kittang, *ibid.*, s. 94.

Den gode Svend vægter hadde været gift i vel et halvt år, han sang ikke mere om Sorosi piker og gik ikke længer som en dans på veiene. Det faldt ham ikke mere ind. Et halvt år var en endeløs tid nu. Han hadde fått den han vilde, javel; men så var det ingen god utålmodighet og spænding i ham mere, nu var han glad for hver dag han fikk bugt med. Og hver morgen våknet han til den samme tilstand at han intet hadde å vente på, to hundrede ganger i træk hadde det gjentat sig. [...] Og så kom det nok noen tusen ganger til (*Benoni*, SV5, s. 158f).

Det blir gledeløst og rutinepreget, og landstrykeren Svend vurderer å legge ut på vandring igjen (s. 158). Mens Ellen etter alt å dømme er svært lik den utilfredse erotikeren Petra, er Svends likhet med Oliver bare funksjonell: Mack gjør ham til hanrei, men han har ikke behov for noen ekteskapelig fasade, og han trives slett ikke med lediggang eller rutiner. Den personen i *Benoni* som – i hvert fall på overflaten – ligner mest på Oliver, og som også lever i et gledeløst ekteskap, er Rosas mann, prokurator Arentsen.

6.2.4 Kastraten Arentsen

Kastratrollen i *Rosa* fylles av prokurator Arentsen, som etter hvert blir ganske lik Oliver. Han er Rosas gammelkjæreste og har studert jus i hovedstaden i mange år. Dette er i seg selv et dårlig tegn, siden sakførerne i Hamsuns romaner nesten uten unntak blir latterliggjort. Tonen settes med en gang Arentsen melder sin ankomst: "Og ung Arentsen hadde så meget til hvite hænder og ikke et hår mere øverst på hodet, så folk forstod han hadde studeret dypt" (s. 48). På dette tidspunktet er Rosa forlovet med Benoni, men det tar ikke lang tid før den slagferdige juristen stikker kjepper i hjulene for dem. Rosa er ikke vanskelig å be, siden hun allerede i utgangspunktet bare er sånn passe interessert i å gifte seg med Benoni:

Så gik han like løs på hende med ett og spurte om hun fremdeles var forlovet med Postbenoni.

Ja det var hun. Ti stille, ikke et ord.

Du vet godt at det er noget tøvt, sa han.

Hun syntes å ville bite ifra sig, men blev med det samme så flink til å tie og til å være velopdragen. Hm, sa hun. Og kanske var hun i grunden også enig med ham (s. 58f).

Noen måneder senere gifter Arentsen og Rosa seg, men ekteskapet knirker i sammenføyningene fra første stund. Allerede samme dag er den nygifte misfornøyd:

Jeg var i kirken og så Dokker, sier Gilbert.

Ung Arentsen svarte arrig:

Jeg var også i kirken og stod og så på vielsen. Jeg hadde ikke leilighet til å rydde mig av veien (s. 98).

Den første tiden gjør prokuratoren det svært godt, i hvert fall økonomisk, virksomheten blomstrer, og alle har stor respekt for den lovkyndige. ”Jeg er loven”, sier han (s. 78). Han setter bygdefolket opp mot hverandre; ingen er trygg for å bli saksøkt for en eller annen filleting, for eksempel saksøker læreren Svend vekter for å ha satt glass i hjertet på dodøra hans (s. 76). Men Arentsen er ødelagt av kvikkastilværelsen i hovedstaden, av en dårlig omgangskrets, av for lang og for virkelighetsfjern utdannelse, av for mye ”kultur”. Det tar ikke lang tid før folk oppdager hvor usympatisk han er. Vittighetene hans er bare sjarmerende fram til han begynner å tape sakene sine og økonomien blir dårlig. Det blir tydelig at han bare er bitter og kynisk, som doktoren i *Konerne ved vandposten*. Dessuten drikker han mer og mer, og dette setter fart i en fysisk forfalls- og feminiseringsprosess som kan ligne Olivers. Blek og skallet har han vært hele tiden, men nå blir han fet, og ”kinderne begyndte å hænge” (s. 121). Akkurat som i *Konerne ved vandposten* ser det ut til at fortelleren fryder seg når han utpensler hvor grotesk den usunne sakføreren etter hvert blir seende ut:

Fordi han var aldeles blank på issen og derimot hadde et tykt kort hår i nakken blev denne nakke så uformelig stor. Det kom noget dværgagtig over ham ved dette vanskapte hode især nu han var sammensunken og uten hals (s. 123).

Og det er ikke bare av utseende at prokuratoren ligner Oliver. Arentsen og Rosa tar til seg Steen krambodsvenns datter og kler henne opp som en prinsesse: ”Det er nu fordi prokuratoren selv ikke kan bli far til et barn”, sier Svend vekter (s. 118). Om Arentsen faktisk ikke kan få barn – og eventuelt hvorfor – kan vi jo ikke vite sikkert, men det ser altså slik ut, særlig siden det antydes enda en gang, i en samtale mellom Rosa og Arentsen:

Men du begynner da å bli god og trivelig over maven også.

Hm. Det er mere end du gjør.

Rosa gikk ut efter ved og la i ovnen. Det var ikke hendes skyld at hun vedblev å være smal over maven, ved Gud i himlen, det var ikke hendes skyld! tænkte hun (s. 121).

Steriliteten blir altså tematisert også i *Benoni*, og det er nærliggende å lese det som en kime til den sivilisasjonskritikken som er så dominerende i mange av Hamsuns senere bøker. Det er ikke nok med at Mack kastrerer resten av mennene på Sirilund symbolsk; handlingen trengte

visst en ordentlig kastrat også, og steriliteten hans knyttes i hvert fall indirekte til storbyen og kulturen: ”han [var] også blit mere forloren indvendig, fuld av dårlighet, av uordholdenhet, vitser og lathet. Byens liv hadde gjort denne bondegut til en stakkar” (s. 50).

Tiden går, og Arentsen og Rosas ekteskap blir mer og mer begredelig. Arentsen tilbringer mer tid ved brennevinsdisken på kramboden enn på kontoret og mister kundene sine; på grunn av den dårlige økonomien må de gi fra seg adoptivdatteren og sende Arentsens mor vekk. Akkurat som Oliver begynner Arentsen å selge alt han har av verdi. Han tar til og med to ringer fra sin egen fars lik før kisten blir spikret igjen (s. 120), for senere å selge dem (s. 130). En av dem er forlovelsesringen Benoni en gang ga Rosa. Parallellen til Olivers og Mattis’ ringbytting er åpenbar. Arentsens fysiske og åndelige tomhet eller ”lamhet” er et uttrykk for sterilitet – eller omvendt. ”Vi skulde aldrig ha giftet os” (s. 150), filosoferer han:

Saken er: vi er lammet begge to. Lamheten har grepet os. Den bemægtiget sig først mine føtter; jeg gad ikke gå; så mine hænder, endelig mit sind.... Når jeg tænker mig om så var det akkurat i omvendt orden jeg blev lammet; men det er det samme (s. 150).

Hvilket motiv skulle så denne ”lamme”, impotente figuren ha for å ta Rosa fra Benoni, ikke minst siden han fra ekteskapets første stund er bitter og misfornøyd? Han gir svaret selv, og grunnen er, ikke overraskende, den kampen for estimen som nesten alle skikkelsene i Hamsuns tekster utkjemper. ”Er vi lammet”, spør Rosa Arentsen, og svarer selv:

Jeg tror snarere det er du som er født slik. Nei ikke født slik, men blit slik. Så skulde du jo heller ha latt mig være da du kom hjem igjen?

Aha, det var forbi med imøtekommenheten!

Det der kunde jeg svare litt spydig på om jeg vilde, sa han. Jeg kunde si: jeg lot dig ikke være formedelst at jeg hadde den ære å bli forælsket i dig igjen.

Det blev du visst ikke. Neida. Du var lam da også.

Derfor sier jeg det heller ikke. Jeg sier derimot kort og godt: jeg vilde altså ha dig. Ja. Men det er ikke tvil om at det var Postbenonis skyld.

Hun så ikke op. Også denne altfor likefremme tale hadde hun hørt før. Han endte med en daglig frase:

Da Postbenoni stillet, stillet også jeg. Det har sin betydning at det blir en til, en kolossal betydning. Når en ting ligger på marken har den ingen værdi for dig. Det er først når en anden kommer og vil ta den op at den får værdi for dig og da griper du ind (s. 151).

Arentsens resonnement understreker kampmotivet. All kjærlighet er en kamp; det handler om å fremheve seg selv på bekostning av andre; å utkonkurrere rivalene. Arentsen utkonkurrerer Benoni, men han får altså ingen glede av seieren. Mack, som er Rosas gudfar, sender ham til

slutt bort fra Sirilund, og Benoni betaler ham ut av ekteskapet med Rosa (*Rosa*, SV5, s. 184). Han vender tilbake noe senere, i *Rosa*, og begår et ganske spektakulært selvmord (s. 288).

Prokurator Arentsen er en tragikomisk skikkelse, men hans forfall og undergang er selvforskyldt, og han levnes liten eller ingen sympati fra fortelleren (vel å merke i *Benoni*; dette forandrer seg i *Rosa*, jfr. avsnitt 6.3.2). Han er en mer beleven og intellektuell variant av Oliver, men han mangler krøplingens vilje og evne til å leve, kort sagt: hans ”menneskestof”.

6.2.5 Kjønnsskjema II

Hvis vi sammenligner de omtalte personene fra *Benoni* med de personene som har tilsvarende roller eller funksjoner i *Konerne ved vandposten*, blir skjemaet seende slik ut:

	<i>Konerne ved vandposten</i>	<i>Benoni</i>
Menn		
Kastrater/impotente menn (fysisk eller billedlig)	Oliver Mattis	Prokurator Arentsen Svend vekter (etter konfrontasjonen med Mack)
Omnipotent mann (erotiker med penger)	C. A. Johnsen Scheldrup Johnsen	Ferdinand Mack
Mann med noe av idealet i seg	Abel	Svend vekter (før konfrontasjonen med Mack)
Kvinner		
Kvinnelige ”kastrater”	Fia Doktorfruen	

Kvinnelige erotikere	Petra Maren Salt	Ellen stuepike Bramaputra m.fl.
Kvinner med noe av idealet i seg	Lovise (?)	

6.3 Erotikken i *Rosa*

6.3.1 Perspektivering

Noe av det som skiller *Rosa* fra *Benoni*, er at den er fortalt i jeg-form. Studenten Parelius har tatt over for den autorale fortelleren i *Benoni*. Derfor er det tidvis en annen og mer alvorlig tone i *Rosa* enn i *Benoni*, men ikke hele veien. Særlig i de komiske partiene – og i partier som bare angår de fastboende på Sirilund – er forskjellen fra fortelleren i *Benoni* minimal; det er som om den autorale fortelleren fra *Benoni* tar over. Som forteller er Parelius bare markant annerledes når han forteller om seg selv og sin egen forelskelse, og om Edvarda og Munken Vendt. Det er først da hans hovedfunksjon i teksten blir tydelig: Han er, alle ulikheter til tross, en forbindelse tilbake til fortelleren i *Pan*, nemlig Glahn. (Jeg kommer tilbake til både Parelius og Glahn i avsnitt 6.3.4.)

I de følgende avsnittene skal jeg spesielt konsentrere meg om Munken Vendt og Edvarda, og litt om Parelius, men først skal jeg ta opp tråden fra avsnitt 6.2.3 om det erotiske motivet i *Benoni*. Alle personene som er omtalt der, er også med i *Rosa*.

6.3.2 Mack, Ellen, Svend og Arentsen i *Rosa*

De fleste personene i *Rosa* fortsetter der de slapp i *Benoni*. Mack turer fram som før med maktutøvelsen sin på både det økonomiske og det erotiske området: ”Men å hvor denne Mack var en hardhaus og en brand, bade tre fire ganger om uken! Men han var værre i vår, hvert

eneste døgn, aldeles galen!” (*Rosa*, SV5, s. 206). Det at datteren Edvarda har kommet hjem med sine to små barn, hindrer ham ikke i livsutfoldelsen. Hun har riktignok flyttet sølvenglene ned i stuen, men Mack trenger ikke englenes hjelp for å få det som han vil på soverommet og i badet. Tjenestepikene fortsetter å bli gravide og deretter giftet bort: ”Man regnet at Mack hadde nu kjærester i ni familier på Sirilund, foruten alle andre steder både i sit hus og i bygden. Og nu var det at unge Petrine stuepike måtte gifte sig” (s. 259). Det skal neppe mye fantasi til for å tenke seg hvilken øyenfarge Petrines sønn får (s. 277).

Ellen stuepike er fortsatt bare forelsket i én mann, nemlig Mack selv (s. 196). Hun bader ham stadig, både alene og sammen med unge Petrine som ennå ikke er atten år. Etter at Petrine er blitt giftet bort og har flyttet ned i Fredrik Mensas skitne kammers (s. 277), ansetter Mack en enda yngre stuepike, den gudfryktige Margrete. Ellen er ikke mindre sjalu enn før, så det blir straks rivalisering:

Ellen hadde sin halvhæse erotiske stemme. Hun sa:

Jo du er en god en!

Ti bare stille! svarte Margrete. Jeg kan være dig foruten.

Kan du det? Bad han dig ikke om å hente mig?

End så? Du kan jo ikke være folk og stå stille?

Du kommer her og er gudfrygtig!

Ja jeg er gudfrygtig, men hvad er du? svarer Margrete forarget. Du kan jo ikke være folk.

Å, sier Ellen, du er da villig nok i øinene. Tvi!

Margrete roper forbitret:

Står du og spytter? Det skal jeg fortælle ham.

Vær så god. Det estimerer jeg ikke. Og kan du fortælle mig hvad det skal være godt for at du gnier ham *alle* steder. Det stod jeg og så på.

Jeg gjør hvad jeg blir befaleet.

Ellen hærmer:

Befaleet! Å du skal bare ikke vør, jeg vet nok at han har tat dig tæt et par ganger allerede.

Har han fortalt dig det?

Ja det har han.

Det skal jeg spørre ham om (s. 279).

Ellens mann Svend vekter vandret ikke videre. Han stoppet opp på Sirilund og ble der, og det går med ham som med de fleste andre menn på stedet: ”Svend vægter hadde før i tiden været en god sanger og danser, men nu hadde hans humør forlatt ham og han holdt mere av å stå og se på en dans end å ta del i den” (s. 258). Han har ikke bare mistet livsgnisten og humøret; temperamentet hans er også borte. Han blir bare sløvere og sløvere:

Det var ingen undseelse hos hende [Ellen], hendes gang i Macks hus var så kjendt av alle og Svend vægter selv han bare så likegyldig op og vedblev å røke på sin snadde. Det hadde kanskje kostet ham mange pinsler å komme til denne ro, engang hadde han villet stikke kniven i hende, det var længe siden, det var i begyndelsen; men det var ikke nu! Hvorfor skulde han bringe sig selv på slaveriet? Slik kunde man også gjøre det ja, at man begik en forbrytelse i kjærlighet; men det var også en annen måte: å stumpes av så man holdt sig lov og dyd efterrettelig. Begge måter var sterke og gode, hver til sit høve (s. 213).

Svend velger den ene metoden, Ole Menneske, Bramaputras mann, velger den andre. Ole er skipper på galeasen *Funtus*, og han tar Bramaputra med som kokke ombord for å ha kontroll på henne. Selvsagt er hun ikke mindre ”godagtig” til sjøs enn ellers, og da skipet forliser, trekker Ole Menneske kona med seg ned i dypet, selv om hun kunne vært reddet (s. 253). En av de overlevende mener dessuten at skipperen førte skipet på grunn med vitende og vilje: ”han var hvit i øinene” (s. 254).

Dette er enda en parallell til *Konerne ved vandposten*: Med en manøver som ikke er ulik Scheldrups triksing forut for dampskipet *Fias* forlis (*Konerne ved vandposten*, SV8, s. 287), har Mack fått Benoni til å bære hele risikoen (s. 213). Deretter sender han bevisst skipet ut i farlig farvann (s. 216), og Ole Menneske griper sjansen når han får den. Fyrvokteren er øyenvitne til forliset og kommenterer kynisk: ”Jaja, Bramaputra hun har været livlig og godagtig i sine dager, nu gik hun under med mand og mus” (s. 251). Men Bramaputra er dypt savnet. Denne samtalen mellom hekemakeren og han som blir kalt Overkroppen uttrykker antagelig meningen til de fleste mennene på Sirilund:

Men Bramaputra hun hadde ikke været hastig av sig, men derimot blid hele veien, å hun hadde ikke holdt sig for stor på det til å tækkes med en god kjærlighet hvad kant den kom fra.

Nei, nei! sier Overkroppen også og vagger med sit vældige hode.

Og derfor skal vi ære hende i hendes våte grav, sier hægemakeren (s. 258).

Svend vekter deltar i det mislykkede badekaropprøret, men bare i selve gravearbeidet. Det er Edvarda og Benoni som tar initiativet, siden ingen av de kastrerte mennene lenger har noe initiativ: ”der var Svend vægter, smeden og bødkeren, og der kunde gjerne været seks eller tolv *konemænd* til som gjærne vilde ha arbeidet flittig med denne grav” (s. 265; min kurs.). Men opprøret forandrer altså ingenting; det gjør det bare enda mer tydelig for alle hvor uunnværlig Mack er på Sirilund. Det er best for alle parter, ikke minst for ”konemennene”, at Mack får ture fram som han vil: ”Svend vægter syntes heller ikke å ha hat nogen større

ægteskapelig fordel av å få Macks badekar begravet, han spadet ialfald nu så svetten drev av ham for å få det op igjen” (s. 274).

Bortsett fra konemannen Svend er det den forhenværende prokurator Arentsen som forandrer seg mest i løpet av de fem-seks årene de to romanene spenner over. Han ble betalt ut av ekteskapet med Rosa av Benoni og holdt seg lenge borte, men siden Mack, som organiserte det hele, har snytt både Arentsen og Benoni for et stort beløp (s. 283), kommer han tilbake for å kreve inn gjelden. Da han dukker opp, helt mot slutten av handlingen, blir han overraskende nok beskrevet som nokså redelig: ”Det var noget tiltalende og greit over manden, bare at hans rå åpenhet skulde været i en bedre saks tjeneste” (s. 283). Denne gangen vil han ikke konkurrere om Rosa: han er hard og usentimental, og det ser faktisk ut som om han overdriver sin ”stive renslige kynisme” (s. 284) for ikke å ødelegge for Rosa og Benoni, som nå er gift. Han har heller ikke tenkt å drikke opp pengene, han vil tvert imot gi dem til moren sin: ”Det er mor sine penger”(s. 288).

Nå kan det nok være at fortelleren Parelus’ tolkninger er i overkant positive, men det er ingenting i teksten som taler for at han tar feil med hensyn til Arentsen, kanskje med unntak av beskrivelsen av Arentsens utseende: Den heslige, fete kastraten med de hengende kinnene er nå blitt ”en mand i trediveårsalderen, litt almindelig av utseende, rund og korthalset med en vakker mund” (s. 282). Parelus har en tendens til å se det beste i de fleste, men det ser virkelig ut til at Arentsen har bestemt seg for å gjøre opp for seg før han forlater denne verden. Han har en helt ny innstilling, og det er noe nesten heroisk over selvmordet hans, hans siste ”kjæltringstrek”:

Vil dere lære selvmord, gutter? sa han.

Vi svarte ikke straks; men smeden som kjendte ham bedst trodde vel det var hans spøk, han svarte:

Selvmod? Ja det kunde ikke være så galt å lære.

Så tok Arentsen nogen skrits tilsprang og hoppet ut for kaien (s. 288).

Den tidligere ynkryggen har begynt å tenke på andre enn seg selv. At pengene han gir til sin troskyldige mor, snart havner i Macks hender (s. 295), er vel ikke mer enn en kan forvente. Det er i hvert fall ikke Arentsens feil.

6.3.3 Munken Vendt. Myten om Jegeren

Hvis altså Oliver er den ynkeligste skikkelsen Hamsun har skapt, hvis selv ”sønnen” Abel er en tvetydig figur, og hvis forfatterskapet som helhet er befolket av marginaliserte, utilstrekkelige menn, når selv jegeren Thomas Glahn er utilstrekkelig og den livsbejaende erotikeren Svend vokter på kort tid blir redusert til en apatisk evnukk, hvor skal man da lete etter motstykket, idealet, Mannen med stor M? Finnes han? Ja visst gjør han det. Han heter Munken Vendt.

Som Even Arntzen påpeker i foredraget ”*Munken Vendt* – på sporet av Knut Hamsuns mytiske estetikk”, har Munken Vendt en komplisert fødsel som fiksjonsperson.¹⁰¹ Han dukker først opp i *Victoria* (1898), men flere av bipersonene i versdramaet *Munken Vendt* (1902) – Iselin, Diderik, Dundas og Svend Herlufsen – er indirekte til stede allerede i *Pan* (1894), som fantasifigurer i Glahns sinn. I *Victoria* er det tilsynelatende Munken Vendt selv som forteller om Diderik og Iselin. Han framstår her som en slags mannlig muse for Johannes, og noen av Johannes’ dikt er lagt i munnen på Munken Vendt.¹⁰² I *Pan* og *Victoria* har alle disse figurene en mytisk status; det er først i versdramaet vi møter dem i uformidlet form. Som realistisk romanfigur dukker Munken Vendt først opp i *Rosa*.

Munken Vendt er noe av en Gargantua i Hamsun-sammenheng; ingen er mer selvtilstrekkelig enn han. Han har alle de typiske trekkene til Hamsuns helter, men i så ekstrem grad at han er nær ved å sprengre grensene for det realistiske. Munken er en halvstudert prest som har flyttet – eller flyktet – nordover igjen, tilbake til hjemlige strøk, til ”det opprinnelige”. Der vandrer han rundt i skogene og livnærer seg som jeger. Han er svært lik løytnant Glahn når denne har sine gode øyeblikk (dvs. når Glahn mestrer omgivelsene), og fysisk er det grunn til å tro at de er enda mer like, men Munken er mer av en skøyer enn Glahn, en pikenes Jens. Begge er sanselige og maskuline på en ”dyrisk” måte (for eksempel omtaler Edvarda Glahn som et dyr på s. 188, og Parelius sammenligner Munken med et dyr på s. 246), men det virker mer gjennomført i Munkens tilfelle. Det er mer Pan-aktig – eller satyr-aktig – ved Vendt enn ved Glahn, jfr. ”koret” av seterjenter i slutten av første akt av dramaet *Munken Vendt* (*Munken Vendt*, SV14, s. 203ff). Den viktigste forskjellen på dem er likevel at Munken Vendt ikke forstiller seg; han er ikke tilgjort. Glahn vakler (som Edvarda)

¹⁰¹ Even Arntzen: : ”*Munken Vendt* – på sporet av Knut Hamsuns mytiske estetikk”, i: Nils M. Knutsen (red.): *Hamsun i Tromsø. 11 foredrag fra Hamsun-konferansen i Tromsø 1995*, Hamsun-selskapet, Hamarøy 1996, s. 99.

¹⁰² Vekselspillet mellom stemmene til Johannes og Munken Vendt er ganske komplisert, jfr. Arntzen s. 101, men det faller utenfor rammene for denne oppgaven.

mellom naturlig og unaturlig; han vet kanskje ikke engang hva som er naturlig for ham. Vendt er noe i nærheten av *ren* natur. Han kan også komme til kort overfor finere folk, men det gjør ham ingenting. Han er en lystig bedrager, men ikke en selvbedrager.

Munken Vendts ubesværede vandring fra bok til bok gir ham en privilegert posisjon i forfatterskapet. I motsetning til andre gjengangerfigurer bryter han alle logiske regler og fysiske lover. Handlingen i *Munken Vendt* finner ifølge Arentzen sted senest ca. 1775: Hovedhandlingen i *Pan* er lagt til 1855. Der blir det sagt at Diderik og Iselin levde for fire menneskealdre, dvs. ca. 80 år, siden.¹⁰³ Her blir Munken gammel og dør. I *Rosa*, kanskje 90 år senere, dukker han opp igjen, ung og sprell levende. Arntzen ser på personen Munken Vendt som en mytisk figur, og han tolker dramaet *Munken Vendt* som ”en normgivende estetikk for den hamsunske skriften”.¹⁰⁴ Jeg vil ikke nøye meg med å kalle Munken Vendt en mytisk figur. Min påstand er at han er *selve* myten, eller inkarnasjonen av den. Han er selve Mannen, slik Hamsun har sett ham for seg i en mytisk fortid. Han er det idealet alle Hamsuns mannsskikkelser måles opp mot.

”Munken Vendt er den av Hamsuns helter som har det største overskudd, han er den mest virile, og man venter helt fra åpningsstrofene at her iallfall skal man møte seierherren”,¹⁰⁵ skriver Trygve Braatøy om Munken slik han framstår i versdramaet *Munken Vendt*. Nå kan det nok diskuteres hvem som blir seierherren i dramaet, og *om* det er noen seierherre, men det skal jeg ikke legge noen vekt på her. Det er noe ufullstendig eller ufullført over *Munken Vendt*, noe som kanskje kan ha sin forklaring i at forfatteren opprinnelig hadde planlagt en trilogi, ”Brigantinens saga”, der *Munken Vendt* skulle være første del.¹⁰⁶ Handlingen er springende, og karakterenes motivasjon for å handle som de gjør, er ofte uklar. I denne sammenhengen er dramaet først og fremst interessant som bakgrunn for den Munken Vendt som dukker opp i *Rosa*.

6.3.4 Munken Vendt som romanfigur i *Rosa*

I *Rosa* kommer altså Munken Vendt tilbake. Han er fortsatt 25 år gammel, og mer levende enn noen gang. Han har forandret seg en del siden forrige gang han dukket opp, for eksempel

¹⁰³ Arntzen, s. 100.

¹⁰⁴ Arntzen, s. 116.

¹⁰⁵ Trygve Braatøy, s. 85f.

¹⁰⁶ Kolloen, s. 231.

inneholdt versdramaet noe av den samme tendensen til panteisme som *Pan*¹⁰⁷: ”altsammen fordi også Munken var givet/den nåde å ånde i verdenslivet” (*Munken Vendt*, SV14, s. 200). Den Munken vi møter i *Rosa*, har ingen slike tilløp, men ellers er hovedtrekkene de samme: Han er vandrør og jeger, halvstudert, men selvtilstrekkelig, lite ”fin på det”, noe i nærheten av et naturmenneske som lever fra hånd til munn: ”Han går ubekymret og freidig som om han er i en dyr dragt og ikke i filler, hans humør er det bedste fordi han allerede har fått to ganger mat i dag” (*Rosa*, SV5, s. 235).

Rosa er en direkte fortsettelse av *Benoni*, men den knytter vel så mye an til *Pan*: Også i *Rosa* er fortelleren en som kommer sørfra og bosetter seg på Sirilund for en tid, og akkurat som i *Pan* er fortelleren særdeles upålitelig. Også i *Rosa* kommer det en jeger ut av skogene, som gjør voldsomt inntrykk på Edvarda – men denne gangen er ikke fortelleren og jegeren samme person. Dette er åpenbart et bevisst grep fra forfatterens side: Glahn er på sett og vis spaltet i to. Den nokså stakkarslige fortelleren Parelius har fått de dårlige egenskapene hans; Munken Vendt, Parelius’ kamerat, har fått de gode. I *Rosa* ser vi en form for trekantspeiling mellom Glahn (eller Edvardas minne om ham), Parelius og Munken Vendt. Personen Parelius er ikke spesielt viktig i denne sammenhengen. Han er en av de tafatte figurene som finnes overalt i forfatterskapet, som forelsker seg hodestups i en de aldri kan få. I dette tilfellet er det Rosa som er den utkårede. Parelius er kastrat så god som noen, men han er ikke spesielt interessant i seg selv. Det som er viktig, er blikket hans, fordi det er han som forteller om Munken Vendt: ”Det går et grøs igjennom mig: Munken Vendt i Rosas hus! Han var istand til – han var en vild gut, en brand, djævelen selv.” (s. 231.) Dette lille sitatet er en god illustrasjon på forholdet mellom de to kameratene: Den ene respekterer og misunner den andre grenseløst; den andre bare *er* der. Hvorfor de to er venner, kan man jo bare lure på, siden Munken beskriver Parelius slik:

Du er som en pike, du står ut med alt og det blir ikke andet end som fuldt av finner i ansigtet på dig. Og finnerne smører du med litt og så blir du bedre, og så får du andre finner som du gjør likeens med. Så spak er du. (s. 245.)

Og han fortsetter: ”Men forresten så har baronessen ret idet: Du er kanskje ikke en gut. Du spiller klaver som en anden pike, sier hun” (s. 245). Parelius’ hensikt med å møte Munken er da også å gå på jakt med ham for å ”lære hans store likegladhet med sig selv” (s. 201).

¹⁰⁷ Arntzen, s. 105.

Edvarda har omsider kommet tilbake til Sirilund. Baronessen er blitt enke, og mye tyder på at ektemannen også har tatt livet av seg for hennes skyld (s. 199). Sammen med sine to små døtre flytter hun inn hos sin far, herr Mack, men hun er ikke blitt mindre rastløs med årene. I det ene øyeblikket opptre hun som strengt religiøs og utilnærmelig, i det neste har hun rituell sex med Gilbert lapp foran en samisk steingud (s. 205).¹⁰⁸ Hun går fortsatt og venter på noe eller noen, og hun får ”æren” av å formulere det mannsidealet – eller den mannsmyten – som implisitt finnes der gjennom hele forfatterskapet. Hun lengter etter en jeger. I *Pan* vet hun ennå ikke hvem hun venter på: ”hun venter på en prins,” sier doktoren (*Pan*, SV2, s. 371). Mange år og et mislykket ekteskap senere er prinsen blitt jeger. Minnet om Glahn har tatt form av et noe mer konkret, men fortsatt nokså ubestemmelig (og urealistisk) mannsideal:

Jeg gikk bort til en mand og spurte: Er De jæger? Han forstod mig ikke. Jæger? Nei. Men han hadde en fætter som var jæger. Nå hit med ham! Men hvad var det for slags jæger? En mand som skjød harer og fugl ihjæl, en stakkar på forstanden altså og intet andet. Skaf mig en smed eller en vagabond med det rette brus i øinene og han er jæger god nok. (*Rosa*, SV5, s. 221.)

Jegeren trenger altså ikke engang å gå på jakt, kanskje er det til og med en fordel om han ikke gjør det, men han må være *mann*. Han kan like godt være håndverker eller omstreifer, så lenge han har det rette *blikket*. Det er neppe for søkt å kalle det ”dyreblikket”.

Omsider dukker altså Munken Vendt opp, men han har ingen planer om å leve opp til noen dames forventninger. Han er utvilsomt både mann og jeger nok – ”hun [sa] til mig nu ute på trappen at jeg hadde været så vakker i kvæld, jeg hadde bruset så i øinene, sa hun, hahaha” (s. 245) – men Edvarda blir snart skuffet igjen. Verken virkeligheten eller den inkarnerte myten når opp mot forventningene hennes. Munken er enda mer trassig enn Glahn, og langt mindre svermerisk. Dessuten er han bortimot usårbar; han er immun mot spillet hennes, og han bryr seg ikke om hennes regler:

Å, det er bare kunst og tull med alle de fine! sa han. Jeg gikk ind til dette gamle – denne –

Til baronessen? spør jeg. På hendes værelse?

Hvad skulde jeg gjøre, hun var ikke andre steder å finde, svarte han. Hva gjorde det? Gå ned i stuen, sa hun. Hva skal jeg der? sa jeg. Så surret hun mig. Godnat! sa hun. Hvorfor det? sa jeg. Å det er bare tull og tøv med en slik dame! (s. 240).

¹⁰⁸ Gilbert lapp er enda et eksempel på en klassisk gjengangerkarakter: Den omstreifende erotikeren som bringer natur, sex og kaos til småbyen, men som ofte også skaper liv og røre i positiv forstand. Tateren Alexander i *Men livet lever* er et annet eksempel.

Munken Vendt eier ikke dannelsen, og han savner det heller ikke. Han har den samme dyriske tiltrekningskraften som Glahn, om ikke i enda større grad, og den samme effekten på Edvarda, men han mangler Glahns vilje til å tekkes ”de fine” – eller De Andre. Han er tiltrukket av Edvarda, men blir oppgitt over og lei av vaklingen hennes. ”Kunst og tull.” Det kan irritere ham når han ikke får viljen sin med Edvarda – men det går ikke sterkt innpå ham.

Til sammenligning blir Glahn sønderknust når Edvarda avviser og latterliggjør ham. Denne samtalen er bare ett av mange mulige eksempler:

Han [doktoren] vet å omgås folk, men De er latterlig, jeg skammer meg over Dem, De er ikke til å holde ut med, forstår De det!

Hendes ord rammet meg dypt, jeg bøiet hodet og svarte:

De har rett i at jeg kan ikke videre omgås folk. Vær barmhjertig; De forstår meg ikke, jeg bor helst i skogen, det er min glede. Her i min ensomhet skader det ikke noen at jeg er som jeg er; men når jeg kommer sammen med andre må jeg bruke all min flid for å være som jeg bør. Jeg har i to år været så lite i menneskers selskap....

Man kan hvert øieblik vente sig det værste av Dem, fortsatte hun. Det blir i lengden trøttende å passe på Dem.

Hvor hun sa det ubarmhjertig! En såre bitter smerte gjennomfarer meg, jeg tumler næsten tilbake for hendes hidsighet (*Pan*, SV2, s. 388).

Edvardas avvisninger får Glahn til å føle seg mindreverdig. Han unnskylder seg og gir uttrykk for at han skulle ønske han kunne se seg annerledes; som han ”bør”. Munken Vendt blir avvist på omtrent samme måte, men han trekker bare på skuldrene av det. Det er *hun* som er utilstrekkelig, ikke han. Han føler seg aldri mindreverdig, og det er han antagelig helt alene om blant alle Hamsuns vandrersfigurer. Etter å ha blitt avvist av Edvarda, snakker Munken med Pærlus:

I morgen vil jeg ærgre hende med å knappe vesten skjevt, sa han. Jeg skal få et knaphul oventil og en knapp nedentil tilovers. Ja. Så skjønner hun at jeg er umulig. Du tror kanskje ikke at hun kunde gjøre hva som helst? Joda.

Langtifra, sa jeg.

Joda, joda. Når hun bare får tøvet ifra sig. Jeg sat en lang stund hos hende. De må ikke sitte, sa hun. Så satte jeg meg endda litt tyngre. Men det får være bare et øieblik, sa hun. Hvorfor det? sa jeg. Så tok hun efter klokkestrængen, men hun vilde ikke ringe. Så blev hun morsk og gik til døren, men hun åpnet den ikke. Slik altså, hele tiden, tøv.

Og så? spurte jeg.

Så! jeipet han. Hvad kunde jeg gjøre med disse kluterne? Men det var bare egensindighet av hende.

Skjønner du at du må be hende om forlatelse imorgen? sa jeg hæftig. Den ene dag hyler du med pisk til hende, den andre dag – hvad? Hvad er du for en stor herre her, og indbilder du dig at det er en utværspike du har for dig?

Neinei, svarte Munken Vendt spakere. Om forlatelse, sier du? Jaja.

Imorgen tidlig.

I kvæld! straks! sier pludselig Munken Vendt. Jo mere jeg tænker på det så vil jeg gjøre det i kvæld. Du har ret, det var galt av mig, jeg forstår mig ikke på slike folk, hvor skulde jeg ha lært det? Da jeg kysset hende bet hun sig tilblods efterpå, jeg blev rædd hende, hun stod og fræste blod på mig, det var som munden hendes blomstret. Og nu vil jeg gå og undskylde mig. Synes du ikke jeg skal gjøre det med en gang?

Nei, sa jeg. (s. 240f).

Slik jeg tolker situasjonen, blir Munken slett ikke ”rædd” Edvarda, men opphisset. Når han plutselig bestemmer seg for å be henne om forlatelse, gjør han det ikke fordi han er en angrende synder; det er tvert imot en unnskyldning for å gjøre et forsøk til, ikke i morgen, men ”[i] kvæld! Straks!” Parelus’ kontante nei peker også i denne retningen.

Munken Vendt gjør sterkt inntrykk på Edvarda, men heller ikke han når opp mot hennes personlige jegerfantasi. Jeg synes Jørgen Haugan snur det hele på hodet når han skriver følgende:

Tilbake er Edvarda som aldri kan glemme Glahn, og som trøster seg med Gilbert Lap. Ute i Nordlandsnaturen kaster Edvarda seg ut i ville seksuelle eksesser med denne sammen. Munken Vendt dukker opp og beiler til henne. Over ham er det litt av Glahns mystikk, men Edvarda avviser ham. Hun vil bare ha sex.¹⁰⁹

Det er riktignok Munken Vendt som beiler til Edvarda, men det er han, og ikke hun, som bare vil ha sex. Edvarda vil ha sex, men hvis hun *bare* skal ha sex, vil hun heller ha det med outsidersen Gilbert i det skjulte. Det Edvarda helst vil ha, er en ny og oppdatert Glahn; en jeger som har det rette bruset i øynene, men som samtidig er romantisk, svermerisk og åndelig anlagt. Helst bør han nok også kunne mobilisere et minimum av dannelsen for de rette anledningene. Hun ønsker seg en fantasifigur som kan gjøre livet hennes mer spennende, og gi henne *både* fysisk og åndelig tilfredsstillelse. Skal hun gi seg helt hen til noen, må vedkommende være i stand til begge deler. Det første er natur, det andre er kultur. Det Edvarda ikke forstår, er at det ene (i hvert fall i Hamsuns univers) mer eller mindre utelukker det andre. Glahn var et utilpass kulturmenneske som i sin desperasjon hadde søkt ut i naturen, men han ønsket mer enn noe annet å bli sosialt akseptert. Øystein Rottem sier det slik i artikkelen ”*Pan: En høysang til kjærligheten eller Tristan i jegerdrakt?*”:

¹⁰⁹ Jørgen Haugan, s. 171.

[Glahns] flukt fra sivilisasjonen er en bevisst viljesakt som utgår fra et gjennomcivilisert, høykulturelt sinn. Glahn er ingen "naturens sønn". Han er et moderne nervemenneske som har flyktet vekk fra samfunnet fordi han ikke kan holde ut å bli iakttatt, og dermed *avslørt* (!) som den han er: en mann uten annen substans enn den som forstillingen forlener ham med. Men teksten viser at Glahn ikke kan flykte fra seg selv. Nissen flytter med på lasset.¹¹⁰

Den frafalne teologen Vendt, som stadig gjør opprør mot Gud (s. 236), er naturligvis også i utgangspunktet et kulturmenneske, men han har gitt slipp på kulturen i en helt annen grad enn Glahn. Han er mer naturlig enn Glahn i den forstand at han ikke *ønsker* å være noe ånds- eller kulturmenneske. Han kompenserer ikke, og han gjør seg definitivt ikke mer mystisk enn han er. Dette understrekes i scenen hvor Munken Vendt i god ikonoklastisk ånd knuser den samiske steinguden med øks og rydder en sti gjennom Edvarda og Gilberts hellige elskovslund (s. 242). Idet han knuser steinguden, knuser han også den spinkle metafysiske overbygningen Edvarda har reist over sexlivet sitt, og hennes romantiske drøm om Jegeren. I en samtale med Parelius kaller en oppskaket Edvarda Munken Vendt "gudløs":

Og mig gjør han bare letsindig. Jeg angrer på alt jeg sier og gjør etterpå, Nei han skal reise. Ai, sier han bare, og hvad sier han det for? Han tar feil. Å Gud, jeg skjuler ikke at jeg – at han –, jeg skjuler ingenting, hans utseende og fuldskjæg –. Men det er en slik himmelvid forskjell. Gå i fjeldene og i skogen med det sind! (s. 246).

Munken Vendt har ikke Glahns "sind", hans mystifiserende forhold til naturen, og i motsetning til Edvarda trenger han verken Gud eller små steinmenn for å oppleve mening i tilværelsen. Han har nok med skogen og fjellene – og sin tvers igjennom profane kjønnsdrift. Jegeren slik han er fremstilt i Munkens skikkelse er ikke Edvardas ideal; han er det nærmeste vi kommer Hamsuns eget mannsideal.

Etter at Munken har beilet til Edvarda en stund, griper Mack inn og ber ham om å dra: "Mack hadde stille og sikkert sagt sit ord til Munken Vendt og nikket" (s. 246). Og Munken drar, tilsynelatende uten å protestere. Dette bør ikke tolkes som at han ikke er i stand til å sette seg opp mot Macks autoritet; det er bare ikke viktig for ham å bli. Han "forundret sig atter over de fine" (s. 246), det er alt. Viktigere er det ikke for ham. Munken er jo ikke forelsket i Edvarda; han vil bare ha sex.

¹¹⁰ Øystein Rottem: "Pan: En høysang til kjærligheten eller Tristan i jegerdrakt?", *Hamsun og fantasiens triumf*, s. 106.

Parelius lærer naturligvis ikke Munken Vendts likegladhet, slik han hadde planlagt. Etter at Munken har reist fra Sirilund, gjør Parelius et hjelpeløst forsøk på å spille erotiker overfor Rosa: ”Hvad jeg vil? Hvad vil man? Er De en sten eller et menneske? Jeg er utmattet av kunst og tull, jeg kommer for å få en ende på det. Gjør med mig hvad De vil! [...] Jeg stillet mig foran hende og så på hende og sa pludselig: Ai!” (s. 260f). Parelius prøver seg med Munken Vendts favorittfrase og signaturutropet ”Ai!”, men oppnår ikke annet enn en ørefik, og han må bittert konstatere at han ikke har Munkens natur: ”Nei Munken Vendts optræden dudde ikke for mig, min natur var en anden end hans, han kunde rykke til sig den han vilde. Å han hadde en nåde til å gjøre vildskaper og bli undskyldt for dem på stedet!” (s. 261). Parelius’ skuespill er enda et eksempel på en parallell til *Konerne ved vandposten* – og Olivers ynkelige, tilgjorte sjømannsskråling på dansesalen: ”Tahitaho!” (*Konerne ved vandposten*, SV8, s. 282).

Edvarda blir religiøs igjen for en periode (s. 262). Det er i denne perioden hun tar initiativ til det mislykkede badekaropprøret (s. 264ff). Men Edvarda begynner snart å kjede seg i sin lediggang. Hun ber Parelius skrive etter Munken Vendt igjen. Helt upåvirket er hun altså ikke. Parelius skal imidlertid selv reise og møte Munken, så han skriver ikke (s. 295). Den rastløse, ulykkelige Edvarda fortsetter å intrigere for atspredelsens skyld helt til hun får beskjed om at Glahn er død (s. 298). Dette forandrer alt. Hun sørger i noen dager, men ”hun rettet sig op igjen av sig selv uten trøst utenfra, hendes spændstighet og trods var så stor” (s. 299). Hun tar en rask, pragmatisk avgjørelse og bestemmer seg for å ”redde” den steinrike, men tungt alkoholisererte Sir Hugh Trevelyan, den engelske adelsmannen som i sin tid kjøpte Benonis sølvvare. Parelius forteller: ”Hvad engelskmanden angår da la hun et stort og ædelt arbeide på ham, hun sa selv til mig: Jeg har en liten urørt sum av ømhet i mig, nu kan jeg bruke den op” (s. 299). Hun planlegger først å bli med Sir Hugh til England og la de to døtrene sine være igjen på Sirilund, men hun tar til vettet i siste øyeblikk og tar barna med (s. 300).

På samme måte som Rosa ikke kunne bli lykkelig før Arentsen var død – selv ikke da hun fikk en sønn – kunne ikke Edvarda begynne på nytt før hun var sikker på at Glahn var død. Men hun begynner altså ikke med *helt* blanke ark; hun er fristet, men hun velger å tenke på barna og gi familielivet en ny sjanse. Dermed kan man si at *Rosa*, i tråd med komediesjangerens alminnelige spenningskurve, får en lykkelig eller i hvert fall optimistisk slutt. Begge kvinnene handler endelig i overensstemmelse med normen i Hamsuns

forfatterskap. De gjør det ”riktige” valget; det er kanskje ennå ikke for sent å bli ”sunne” kvinner.¹¹¹

6.3.5 Kjønnsskjema III

Når vi plasserer personene fra *Rosa* i kjønnsskjemaet, blir resultatet slik. Vi kan merke oss at rubrikkene for kvinneidealer fortsatt er tomme.

	<i>Konerne ved vandposten</i>	<i>Benoni</i>	<i>Rosa</i>
Menn			
Kastrater/impotente menn (fysisk eller billedlig)	Oliver Mattis	Prokurator Arentsen Svend vekter (etter konfrontasjonen med Mack)	Parelius Svend vekter
Omnipotent mann (erotiker med penger)	C. A. Johnsen Scheldrup Johnsen	Ferdinand Mack	Ferdinand Mack
Mann med noe av idealet i seg	Abel	Svend vekter (før konfrontasjonen med Mack)	
Mannsideal/ mannsmyte			Munken Vendt
Kvinner			
Kvinnelige ”kastrater”	Fia Doktorfruen		
Kvinnelige erotikere	Petra Maren Salt	Ellen stuepike Bramaputra m.fl.	Edvarda Ellen stuepike Bramaputra

¹¹¹ Merk at jeg tar et visst forbehold. Engelskmenn fører ytterst sjelden noe godt med seg i Hamsuns litterære univers.

Kvinner med noe av idealet i seg	Lovise (?)		Rosa (men først etter at Arentsen er død)
Kvinneideal/ kvinnemyte			

7 Oppsummering

7.1 Mannsidealet

Nesten alle helteskikkelsene til Hamsun har noe av Munken Vendt i seg. Det gjelder ikke bare hovedpersoner; for eksempel har telegrafist Bårdsen i *Børn av tiden* og *Segelfoss by* mange av de samme trekkene. Det handler om frihet, uavhengighet, kraft, potens og natur (-lighet).

Selv Olaus på Vangen har visse trekk felles med Munken, blant annet trass og manglende respekt for autoriteter. Olaus er vel så mye jeger som Oliver er kunstner.

Ingen av disse mennene realiserer fullt ut det de har i seg, altså Jegeren, nettopp fordi dette er et så uoppnåelig ideal. Det er først og fremst noe å strekke seg etter. Munken Vendt er den eneste som realiserer jegerpotensialet fullt ut, men så er han da også nærmest en ”nedstigning” av selve Myten. Jeg vil forresten enda en gang understreke at jeg med ideal ikke nødvendigvis snakker om moral, men om estetikk.

Idealene har sine motpoler, representantene for ”unaturen”, og det er disse som beskrives i *Konerne ved vandposten*. De finnes andre steder også, men de er sjelden eller aldri like gjennomførte. Alt pakket er samlet i småbyen; de som gjerne er bifigurer ellers i forfatterskapet, er her i sentrum. Oliver er Munken Vendts absolutte motpol, og Fia kan kanskje sies å være en motpol til et eventuelt kvinneideal, men noe slikt har det ikke latt seg gjøre å finne i de tre romanene jeg har tatt for meg. Personlig tviler jeg mer og mer på at det finnes noe manifest kvinneideal i Hamsuns romaner. De gode ”kvinnelige” egenskapene finnes i rikt monn, men ofte i kombinasjon med mer uheldige egenskaper. Petra har for eksempel natur i massevis, men utilfredsheten og uredeligheten hennes trekker helhetsinntrykket ned. De få kvinnene som ser ut til å ha alle de gode egenskapene, som Gina

i Roten i *Men livet lever*, er gjerne skildret på avstand, slik at man likevel ikke får tak på dem. Kanskje det rett og slett er sånn at forfatteren ikke er interessert i å skrive om idealkvinner?

7.2 Fysikken

De to overordnede dikotomiene kjønn/ikke-kjønn og natur/unatur (opprinnelighet/uopprinnelighet) henger nært sammen med mange andre tilsvarende begrepspar, som sterk/svak (trassig/krypende), potent/impotent, forplantningsdyktig/ikke forplantningsdyktig, fri/ufri, og selvstendig/uselvstendig. (Den siste gjelder muligens bare for menn.) For fortelleren er det første begrepet alltid positivt, det andre alltid negativt. Denne tendensen finnes gjennom hele forfatterskapet, men den blir nok tydeligere underveis. Som vi har sett kommer disse dikotomiene til uttrykk gjennom bruken av kontrastfigurer. Svært mange av personene speiler hverandre parvis. Det er klare skiller mellom positive og negative trekk. De to overordnede dikotomiene manifesterer seg ikke bare i romanpersonenes personlighet og oppførsel, men også – og kanskje særlig – i beskrivelsen av fysikken deres.

Allerede i *Mysterier* (1892) er hovedpersonen utstyrt med ”en fin, kvindeaktig mund”. Han er ”under middelshøide”, men ”meget akselbred” (*Mysterier*, SV1, s. 145). Nagels fysikk er altså ikke helt ulik den unge Olivers (eller for den saks skyld Abels), selv om han etter alt å dømme ikke mangler noen lemmer. Nagel er sannsynligvis det første eksempelet i forfatterskapet på en mann som blir utstyrt med kjønnsmessig tvetydige trekk.¹¹²

Kjønnsforskeren Jørgen Lorentzen har i *Mannlighetens muligheter* (1998) argumentert (bl.a. med Julia Kristevas termer) for at Nagel nærmer seg Kvinnens område og fjerner seg fra Mannens/Farens. Med det mener han at Nagel snakker, men ikke handler; han er inne i språket, men ikke i makten, men hans ”talestrøm er verken en del av romanens patriarkalske eller kvinnelige diskurs”, han er ”verken-eller”¹¹³. Nagel omtales som en mannlig hysteriker.¹¹⁴

¹¹² Kjønnsmessig tvetydighet kobles i regelen til fravær av naturlig kjønnsdrift, og ikke til at driftene får en annen ”retning”. For eksempel er det, så vidt jeg kan se, bare én klar hentydning til homoseksualitet i hele forfatterskapet, og den gjelder sakfører Robertsen/Rupprecht, som driver sanatoriet i *Siste kapitel* (*Siste kapitel*, SV9, s. 275f). Han er nok litt feminin, men ikke i samme grad som Oliver. I Olivers tilfelle blir det ikke antydning; han har jo ingen drifter i det hele tatt. Det er altså normalt ingen (konsekvent) kobling mellom femininitet og homoseksualitet i Hamsuns tekster.

¹¹³ Jørgen Lorentzen, *Mannlighetens muligheter*, s. 41.

¹¹⁴ Jørgen Lorentzen, *ibid.* s. 47ff.

Mye av det Lorentzen sier om Nagel, kan antagelig også sies om Oliver. Nagel er åpenbart ingen kastrat i bokstavelig mening, men som Oliver havner han på et vis utenfor det mannlige området. Imidlertid er det liten tvil om at Oliver beveger seg vesentlig lengre over kjønns grensene enn Nagel. Slik jeg ser det, er det Nagel, og ikke Oliver, som er en fundamentalt tvetydig figur, i hvert fall kroppslig sett.

Nagel har naturligvis en helt annen estime, helt andre muligheter og et helt annet repertoar å spille på enn Oliver. Det er jo nettopp *spille*, eller iscenesette seg selv, Nagel gjør (jfr. fiolinscenen, *Mysterier*, SV1, s. 312ff). I motsetning til Oliver har han noen utpreget maskuline trekk, for eksempel kan han slåss (s. 154f), men han mangler Olivers livsvilje, eller livskraft. Nagel går under, på tross av sine overlegne ressurser, mens Oliver ”kravler videre”.

Romanpersonenes ytre gjenspeiler svært ofte deres indre, særlig i *Konerne ved vandposten*, men også i *Benoni* og *Rosa*. De sunne figurene får tildelt ”positive” fysiske attributter, de usunne blir tildelt ”negative” attributter. Det er på dette området mønstrene er klare. Graden av natur eller unatur formelig lyser av personenes fysikk, gjennom deres maskulinitet eller femininitet – eller fravær av dette. For eksempel vil en kraftig bygd mann med arbeidsnever og helskjegg så å si alltid være en positiv figur, og en spinkel mann med lite hår vil vanligvis være en negativ figur. I de fleste tilfeller er graden av natur proporsjonal med fortellerens holdning til den aktuelle personen.

Til en viss grad blir unatur gitt uttrykk ved at de uopprinnelige, umandige mennene blir tildelt tradisjonelt kvinnelige trekk. Oliver er det klareste eksempelet på dette. Noen kvinner blir også tildelt mannlige trekk, men så å si aldri rent fysisk. Ingen av Hamsuns kvinnefigurer ser ut som menn (Edvarda er et mulig unntak, med den mørke skyggen på overleppa), men det er nok noen som kan sies å oppføre seg som menn. Erotikk for nytelsens skyld (jfr. Petra, Ellen og Bramaputra) har jo i vår kultur offisielt vært forbeholdt menn, og Petra og Ellens manglende morsfølelse er, om ikke akkurat en mannlig, så i hvert fall en ”ukvinnelig” egenskap.

Likevel er det en stor forskjell. Umandige menn kan bli kvinnelige eller kvinne-like (som Oliver), mens deres kvinnelige motstykker ikke blir mandige. De blir bare u-kvinnelige, som for eksempel Fia. Oliver er uten tvil den minst mandige mannen i forfatterskapet, og Fia er etter all sannsynlighet den minst kvinnelige kvinnen. Men Oliver er ikke bare feminin; han er sannsynligvis den mest groteske skikkelsen i hele forfatterskapet, både fysisk og mentalt. Han er den skamløse krøplingen som snylter, stjeler, driver utpressing og myrder. Han er mannsidealets rake motsetning: ”Engang var han et menneske” (*Konerne ved vandposten*, SV8, s. 275). Atle Kittang kaller ham kunstner...

7.3 ”Kunst og tull”? Kunsten og kunstneren. Avrunding

Det går altså en linje fra Thomas Mann via Jørgen Tiemroth til Atle Kittang. De ser alle på Oliver som (et vrengebilde av) en kunstner, og det er etter all sannsynlighet den lille kommentaren ”Kunst altsammen altså? Kunst altsammen. Men intet dårlig kunstverk” (*Konerne ved vandposten*, SV8, s. 271) som er utgangspunkt for alle disse lesningene. Verken Mann eller Tiemroth går særlig langt i tolkningen. Mann tolker Oliver positivt; romanen handler ifølge ham om ”kunst som livsoppholdende makt” (jfr. avsnitt 2.2.1). Tiemroth ser på Oliver som en kritikk av kunstneren,¹¹⁵ og som (ett av flere) uttrykk for at Hamsun har beveget seg bort fra kunsten, og mot livet.¹¹⁶ Han leser altså et budskap om en motsetning mellom kunst og liv ut av Hamsuns verk, hvor kunsten er den negative polen.

Kittangs syn ligger antagelig et sted midt imellom Manns og Tiemroths: Kunst er nok et substitutt for liv, men det er ikke nødvendigvis noe negativt. I motsetning til forgjengerne gjør han kunstnertematikken til et hovedpoeng i sin fortolkning. Kittang tar høyde for at Tiemroth kan ha rett i at Hamsun har beveget seg bort fra kunsten, mot livet, men hvis det skulle være sånn (og Oliver derfor er en entydig negativ figur), kan han ikke finne noe positivt motstykke til Oliver på kunstens område.¹¹⁷ Kittang kommer fram til at det ikke finnes noe grunnlag i selve teksten til å velge mellom Manns og Tiemroths motsatte posisjoner: ”Som fundamentalt tvetydig figur gir Oliver dekning for dei begge”.¹¹⁸

Der Mann, Tiemroth og Kittang i det minste er enige om at det er Oliver som er kunstneren i *Konerne ved vandposten*, mener Øystein Ø. Bentsen at Hamsun ser på håndverk og praktisk arbeid som den eneste sunne, sanne kunst: ”Helten og jernmannen Abel representerer Hamsuns kunstsyn.”¹¹⁹ Dette er i beste fall bare delvis riktig. Bentsen har naturligvis rett i at Abel gjennom arbeidet i smia får utfolde ”sine kunstneriske evner og behov”,¹²⁰ og både Abel og omgivelsene hans har stort utbytte av arbeidet og arbeidsomheten hans. Hamsun – og fortelleren – er svært positivt innstilt til folk som kan et håndverk, som kan skape noe nyttig og ta i et tak, men det betyr slett ikke at han opphøyer dem til kunstnere,

¹¹⁵ Tiemroth, s. 259f.

¹¹⁶ Tiemroth, s. 297.

¹¹⁷ Kittang, s. 253.

¹¹⁸ Kittang, s. 251.

¹¹⁹ Bentsen s. 64.

¹²⁰ Bentsen s. 64.

og han blir aldri direkte negativt innstilt til den sanne kunsten. Riktignok blir han på sine eldre dager mer skeptisk til kunsten og kunstnerne, men han går aldri så langt at han avfeier dem.

Britt Andersen avviser hele kunstnerproblematikken: ”Å lese dette som et portrett av en kunstner, slik Kittang gjør, gir en uforklarlig rest som handler om alt annet enn kunst, det handler om en mann som er kunstig”, skriver hun.¹²¹ Jeg er tilbøyelig til å være enig med Andersen. Oliver er utvilsomt en karikatur av en kunstner, et grotesk vrengebilde, men han er langt fra noen *virkelig* kunstner. Kittang ser ut til å overse noe jeg mener er viktig: Det finnes en ”sann” kunstner, i hamsunsk forstand, i romanen, nemlig smed Carlsens sønn, veislusken som spiller så vakkert på munnspill. Kittang nevner veislusken når han tar opp vandrerskikkelsen og ”det demoniske grensefeltet” rundt byen¹²², men han nevner ham ikke i forbindelse med kunstnerproblematikken.

Hamsun har faktisk gitt resepten selv. Han skrev riktignok mest om *dikterne*, men det er ingen grunn til å tro at Hamsun skilte mellom diktere og andre kunstnere. I foredraget ”Mod Overvurdering af Digtere og Digting” fra 1897 sa Hamsun:

”For Digterne er ikke efter sin Oprindelse en bosat og skattebetalende Stand. De er vagabondsjele er de, i Slægt med Lirekassemænd. Ak, de er jo ikke Huseiere og Næringsdrivende, de holder ikke Kontor, de arbeider, naar Guds Naade falder paa dem. En Digter gemmer ikke karrig sine gode Indfald til sin næste Bog, han sløser sit Guld ud i en Skjæmt ved Glasset eller i en Sang under Damernes Balkon.”¹²³

Mitt inntrykk er at Hamsun aldri ga helt slipp på dette kunstsynet. Disse omstreifende trubadurtypene fortsetter å dukke opp i roman etter roman, ofte langt ute i periferien, men de *er* der. Munnspilleren hører ikke til i småbyen, og det gjør heller ikke kunsten. Ingen av dem er fastboende.

Poenget er at ”kunstnerne” i romanen, altså Fia og til dels malervennene hennes, står for en utvendighet på kunstens område (og Fia også på kjønnsområdet). Slik halvbroren Frank har ”reduceret livet til sprogkundskap” (jfr. avsnitt 3.3.2.1), har Fia redusert sitt liv til livløs skinn-kunst: ”hun malte hverken av ytre eller indre nødvendighet, men hun malte” (*Konerne ved vandposten*, SV8, s. 256). Fias malervenner kritiserer henne for mangel på lidenskap og glød, men de er like tilgjort selv (jfr. portrettepisodene); de er bare flinkere til å spille rollen som kunstner. Deres område er kunsten som prestisje, som salgsvare tilpasset et

¹²¹ Andersen, s. 221.

¹²² Kittang, s. 232ff.

¹²³ Knut Hamsun: ”Mod Overvurdering af Digtere og Digting”, i Gunvald Hermundstad (red.): *Hamsuns polemiske skrifter*, Gyldendal, Oslo, 1998, s. 126.

marked. For Hamsun gjelder det samme for kunsten og kunstneren som for mennesket som kjønnsvesen: Man skal være ekte, opprinnelig, naturlig. Hamsun står for et romantisk kunstsyn, ispedd litt vitalisme, selv om han gradvis blir mer distansert, mer skeptisk til kunst og kunstnere. Det som er sikkert, er at dekorerte tallerkener, illustrerte indiske eventyr, skisser fra hagen og portretter av fete konsulfruer aldri kan bli stor kunst, slik Hamsun ser det. Sann kunst skal føles, åndes, leves. Og den skal komme innenfra, naturlig, uten fakter. Med dette som utgangspunkt er det ikke smeden Abel, selv om han er ”ekte” nok, og langt mindre livsløgneren og ”skaperen” Oliver, som er representanter for den ekte kunsten; det er derimot veislusken, vagabonden, ”kunstneren på mundspil” (s. 195). Han er en vandrers, på kant med loven, men den vakre musikken kommer innenfra. Han er ikke mye til stede i handlingen, og hører heller ikke til i småbyen. Oliver er symbolet på småbyen; kunstneren og vandreren er snarere dens motsetning.

Hva med Munken Vendt? Er han en kunstner? Han er i hvert fall prototypen på en hamsunsk vandrers og jeger, mens den enbente Oliver ikke engang *kan* vandre: ”Han hopper på jorden” (s. 274). I *Victoria* er Munken Vendt utvilsomt kunstner. I *Munken Vendt* er han i en slags mellomposisjon; han dikter jo i den forstand at han skrøner, som en avart av Peer Gynt, men han er ikke forfatter. I *Rosa* er han tilsynelatende blitt kunstfiendtlig. Edvardas ”kunst og tull” er jo – som Fias kjønnsløse smørerier – en slags kvinnelig parallell til Olivers selvbedrag. Man kan nok si at Munken Vendts utvikling illustrerer både Hamsuns egen og forfatterskapets utvikling. Fra det romantiske, svermeriske til det mer realistiske, til dels kyniske; fra romantisering og idealisering av den geniale kunstneren til forakt for alt som er *kunstig*. Det som er sikkert, er at Hamsun aldri ble ferdig med vandrerskikkelsene. De fortsetter å dukke opp helt til det siste, og de slutter aldri med kunstene sine.

Litteratur

Andersen, Britt: ”Konerne ved Vandposten og Siste Kapitel”, i: Ståle Dingstad (red.): *Den litterære Hamsun*, Fagbokforlaget/LNU, Bergen 2005.

Arntzen, Even: ”Munken Vendt – på sporet av Knut Hamsuns mytiske estetikk”, i: Nils M. Knutsen (red.): *Hamsun i Tromsø. 11 foredrag fra Hamsun-konferansen i Tromsø 1995*, Hamsun-selskapet, Hamarøy 1996.

Baumgartner, Walter: *Den modernistiske Hamsun. Medrivende og frastøtende*, Gyldendal, Oslo 1998.

Bentsen, Øystein Øyulvstad: ”Menneskesynet i Knut Hamsuns roman *Konerne ved Vandposten*.” Hovedoppgave i nordisk litteratur, UiO 1975.

Braatøy, Trygve: *Livets Cirkel. Bidrag til analyse av Knut Hamsuns diktning*, Cappelen, Oslo 1929 (1954).

Gilje, Karianne Bjellås: ”Hæng dem!” *Analyse av Knut Hamsuns sakprosa i ”barnemorddebatten”*, hovedoppgave i nordisk språk og litteratur, UiO 1995, trykket som NORskrift TILLEGG nr. 1/1996.

Hamsun, Knut: *Benoni*, bind 5 i *Samlede verker*, Gyldendal, Oslo 1963.

Hamsun, Knut: *Den siste glæde*, bind 7 i *Samlede verker*, Gyldendal, Oslo 1963.

Hamsun, Knut: *Knut Hamsuns brev 1908 – 1914*, utgitt av Harald S. Næss, Gyldendal, Oslo 1996.

Hamsun, Knut: *Konerne ved vandposten*, bind 8 i *Samlede verker*, Gyldendal, Oslo 1963.

Hamsun, Knut: ”Mod Overvurdering af Digtere og Digtning”, i Gunvald Hermundstad (red.): *Hamsuns polemiske skrifter*, Gyldendal, Oslo, 1998. Foredrag holdt i Det norske Studentersamfund 30.1.1897. Først publisert i Aftenposten 7.2.1897.

Hamsun, Knut: *Munken Vendt*, bind 14 i *Samlede verker*, Gyldendal, Oslo 1964.

Hamsun, Knut: *Mysterier*, bind 1 i *Samlede verker*, Gyldendal, Oslo 1963.

Hamsun, Knut: *Pan*, bind 2 i *Samlede verker*, Gyldendal, Oslo 1963.

Hamsun, Knut: *Rosa*, bind 5 i *Samlede verker*, Gyldendal, Oslo 1963.

Hamsun, Knut: *Segelfoss by*, bind 6 i *Samlede verker*, Gyldendal, Oslo 1963.

Hamsun, Knut: *Siste kapitel*, bind 9 i *Samlede verker*, Gyldendal, Oslo 1963.

Haugan, Jørgen: *Solgudens fall. Knut Hamsun – en litterær biografi*, Aschehoug, Oslo 2004 (2006).

Kittang, Atle: "Hamsun og småbyen", i Nils M. Knudsen (red.): *De røde jærn. 7 foredrag fra Hamsun-dagene på Hamarøy 1996*. Hamsun-Selskapet, Hamarøy 1997.

Kittang, Atle: *Luft, vind, ingenting. Hamsuns desillusjonsromanar frå Sult til Ringen sluttet*, Gyldendal, Oslo 1984 (1996).

Knutsen, Nils M.: *Makt – avmakt: En studie av Hamsuns Benoni og Rosa*, Aschehoug, Oslo 1975.

Knutsen, Nils Magne: "Etterord", i Knut Hamsun: *Konerne ved vandposten*, Den norske bokklubben, Oslo 1999.

Kolloen, Ingar Sletten: *Hamsun. Svermeren*, Gyldendal, Oslo 2003.

Lorentzen, Jørgen: *Mannlighetens muligheter*, Aschehoug, Oslo 1998.

Marstrander, Jan Fr.: "Fra *Konerne ved Vandposten* til *Ringen sluttet*", i *Om Knut Hamsun og Nørholm* (red. Arild Hamsun), Aschehoug, Oslo 1961.

Rottem, Øystein: "Pan: En høysang til kjærligheten eller Tristan i jegerdrakt?", i *Hamsun og fantasiens triumf*, Gyldendal, Oslo 2002.

Skavlan, Einar: *Knut Hamsun*, Gyldendal, Oslo 1929.

Svensén, Bo: *Svenska Akademien från Gustaf III till våra dagar*, Norstedts, Stockholm 1998.

Svensen, Åsfrid: "Speiling som komposisjonsprinsipp i Kiellands romaner", i Hans H. Skei (red.): *Fragmenter til et Kiellandbilde : forelesninger fra Kiellandseminaret i Det norske videnskaps-akademi 25.-26. februar 1999*, no. 23 i serien *Skrifter (Det norske videnskaps-akademi)/II. Hist.-filos. Klasse. Ny serie*, Oslo 2000.

Tiemroth, Jørgen E.: *Illusionens vej. Knut Hamsuns forfatterskab*, Gyldendal, København 1974.

Aabakken, Marta Lid: "Markens grøde og *Konerne ved vandposten* som sivilisasjonskritikk. En sammenlignende analyse." Hovedoppgave i nordisk språk og litteratur, UiO 1995.

Ordbok:

<http://www.ordnett.no>

Sammendrag

Denne masteroppgaven handler om kjønn og ikke-kjønn i Knut Hamsuns forfatterskap, først og fremst i romanen *Konerne ved vandposten* (1920), men også i *Benoni* og *Rosa* (begge 1908). Jeg bruker i tillegg eksempler fra en del andre verker av Hamsun.

Motsetningsparene natur/unatur og opprinnelighet/uopprinnelighet er sentrale begreper i Hamsuns romaner. Slik jeg ser det, nedfeller graden av natur eller unatur seg i beskrivelsen av romanpersonene, og dette er nært knyttet til deres ”grad” av *kjønn*. Mange av personene i de tre romanene jeg tar for meg, er i større eller mindre grad kjønnsløse: Menn som mangler natur, blir fremstilt som umandige; kvinner som mangler natur, blir fremstilt som lite kvinnelige. I noen tilfeller får mennene kvinnelig (eller kvinne-lik) fysikk. Kvinnene får sjelden eller aldri mandig fysikk, men noen oppfører seg som menn, og andre oppfører seg ikke som kjønnsvesener i det hele tatt.

Vinklingen min er estetisk, ikke politisk eller sosiologisk, så jeg bruker ord som ”natur”, ”kvinnelig” og så videre på fiksjonsuniversets premisser.

Jeg begynner oppgaven med en ganske fyldig presentasjon av *Konerne ved vandposten*, med vekt på personenes ”grad” av kjønn. Deler dem deretter inn i kategoriene ”kastrater” (også kvinnene), ”erotikere” og ”sunne figurer”. Begrepsapparatet har jeg i stor grad fra Atle Kittang.

Videre plasserer jeg noen av personene i *Benoni* og *Rosa* innenfor de samme kategoriene, siden flere av disse innehar lignende roller eller funksjoner i sine respektive romaner. Jeg viser i løpet av oppgaven at det finnes eksempler på de fleste kjønnskategoriene i alle romanene, og at de virkelig sunne figurene er vanskeligst å finne. I *Rosa* finnes dessuten den personen som representerer forfatterens mannsideal, jegeren Munken Vendt. Noe tilsvarende kvinneideal har jeg ikke funnet i de tre romanene jeg har skrevet om, og jeg har en mistanke om at det ikke finnes i andre Hamsun-tekster heller.

Jeg runder av med noen betraktninger rundt Hamsuns kunstsyn, siden deler av resepsjonen har tolket *Konerne ved vandposten* som en roman om kunst, og kastraten Oliver som (et vrengebilde av) en kunstner.